



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

HEMILLY SALES NEPOMUCENO

ENTRE VÉUS E BOMBAS: AS FERIDAS DA GUERRA IRÃ-IRAQUE
ATRAVÉS DA FANTASMAGORIA EM *UNDER THE SHADOW*

FORTALEZA

2025

HEMILLY SALES NEPOMUCENO

ENTRE VÉUS E BOMBAS: AS FERIDAS DA GUERRA IRÃ-IRAQUE
ATRAVÉS DA FANTASMAGORIA EM *UNDER THE SHADOW*

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual
da Universidade Federal do Ceará, como
requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza
Vieira
Coorientador: Prof. Me. Diego Benevides
Nogueira

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- N362e Nepomuceno, Hemilly Sales.
Entre véus e bombas : as feridas da guerra Irã-Iraque através da fantasmagoria em Under the Shadow /
Hemilly Sales Nepomuceno. – 2023.
51 f. : il. color.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e
Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.
Coorientação: Prof. Dr. Diego Benevides Nogueira.
1. Fantasmagoria. 2. Cinema de horror. 3. Alegoria. 4. Opressão feminina. 5. Análise fílmica. I. Título.
CDD 791.4
-

HEMILLY SALES NEPOMUCENO

ENTRE VÉUS E BOMBAS: AS FERIDAS DA GUERRA IRÃ-IRAQUE
ATRAVÉS DA FANTASMAGORIA EM *UNDER THE SHADOW*

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual
da Universidade Federal do Ceará, como
requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Aprovada em: __/__/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Isadora Meneses Rodrigues
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Prof. Sidney Simplicio Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Mãe Santíssima Nossa Sra de Fátima, aos meus pais, Socorro e Joaquim, a minha irmã, Hemmela e aos nossos gatos, Bahuan, Maya (in memoriam), Simba (in memoriam), Nanny (in memoriam), Igui (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

À todo o Corpo Docente do curso de Cinema e Audiovisual pelo imenso conhecimento e disponibilidade para me auxiliar em minhas dificuldades.

Ao Prof. Dr. Marcelo Dídimo por aceitar orientar minha pesquisa, pela paciência de entender minhas ausências.

Ao Prof. Me. Diego Benevides por orientar tão bem minha pesquisa e sempre me encorajar com palavras de incentivo.

À Prof. Dra. Isadora Rodrigues pelas aulas e discussões que me faziam lembrar o porquê ter escolhido cursar cinema.

À Prof. Dra. Gabriela Reinaldo por instigar minha curiosidade e estudo sobre diversos assuntos com o olhar crítico e questionador.

Ao Prof. Sidney Simplicio pelo tempo e carinho em aceitar ser minha banca.

Aos colegas de turma Matheus Mota e Mila Ribeiro pela ajuda durante esse percurso de graduação.

Aos meus pais, Socorro e Joaquim, pelo amor incondicional e apoio aos meus estudos que me ajudam diariamente a prosseguir.

À minha irmã, Hemmela, por ser meu porto seguro de amor em todos os momentos.

À minha avó, Maria Das Dores (in memoriam) por toda sua força e existência, por ser exemplo de amor, fé e bondade.

À toda minha família pelo amor, cuidado e acolhimento de sempre.

Aos amigos Larissa Sales, Igor Cassiano, Gabriela Desire e Fadma Lima pela amizade e carinho de tantos anos.

Aos nossos gatos, Bahuan, Maya (in memoriam), Simba (in memoriam), Nanny (in memoriam), Igui (in memoriam) pelo infinito amor e carinho. Por iluminar minha vida de maneira inexplicável.

E, sobretudo, À Mãe Santíssima Nossa Senhora de Fátima por sempre me acolher, me acalmar, me formar e me proteger sempre com seu Manto Sagrado.

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise do filme *Under the Shadow* (2016), dirigido por Babak Anvari, investigando como a obra, pertencente ao gênero horror, mobiliza elementos fantasmagóricos para construir uma alegoria crítica dos horrores sociais vivenciados durante a Guerra Irã-Iraque. Situado no contexto histórico do pós-Revolução Iraniana, o longa-metragem representa, de maneira simbólica e sensível, os efeitos psicológicos e sociais do conflito armado sobre a vida de mulheres submetidas a um regime político repressivo. A pesquisa, de natureza qualitativa e interpretativa, fundamenta-se em referenciais teóricos do campo dos estudos do cinema, da fantasmagoria e dos estudos de gênero audiovisual. O foco analítico recai sobre os aspectos formais da *mise-en-scène*, da construção narrativa e dos elementos simbólicos empregados para representar o medo, a opressão e o colapso subjetivo. Os resultados evidenciam que *Under the Shadow* utiliza o horror como linguagem crítica, revelando tensões históricas e estruturais por meio da estética do medo e da representação simbólica. A partir disso, a obra reafirma o potencial do cinema de gênero como dispositivo expressivo e político, capaz de elaborar traumas coletivos e denunciar sistemas de violência invisível.

Palavras-chave: fantasmagoria; cinema de horror; alegoria; opressão feminina.

ABSTRACT

This paper presents an analysis of the film *Under the Shadow* (2016), directed by Babak Anvari, focusing on how the work, situated within the horror genre, employs phantasmagoric elements to construct a critical allegory of the social horrors experienced during the Iran–Iraq War. Set in the historical context of post-Revolutionary Iran, the film symbolically and sensitively portrays the psychological and social impacts of armed conflict on women living under a repressive political regime. This qualitative and interpretive research is grounded in theoretical frameworks from film studies, trauma theory, phantasmagoria, and gender studies. The analysis concentrates on formal aspects of *mise-en-scène*, narrative construction, and symbolic elements used to depict fear, oppression, and subjective collapse. The findings demonstrate that *Under the Shadow* uses horror as a critical language, revealing historical and structural tensions through aesthetic strategies of fear and symbolic representation. In doing so, the film reaffirms the potential of genre cinema as an expressive and political tool, capable of elaborating collective trauma and denouncing invisible systems of violence.

Keywords: phantasmagoria; horror cinema; allegory; female oppression.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	A fantasmagoria em <i>Le Manoir du Diable</i>	p. 19
Figura 2 –	Dorsa acordando durante a noite	p. 20
Figura 3 –	Corredor da Universidade de Medicina	p. 36
Figura 4 –	Shideh conversa com diretor	p. 37
Figura 5 –	Volta para casa	p. 38
Figura 6 –	Shideh tira o <i>hijab</i>	p. 38
Figura 7 –	Entre horrores noturnos	p. 40
Figura 8 –	Estamos na Suíça agora?	p. 41
Figura 9 –	Quem é?	p. 42
Figura 10 –	Bombardeios e sirenes	p. 43
Figura 11 –	Dorsa sob influência	p. 44
Figura 12 –	Alvo e proteção	p. 45
Figura 13 –	Invasão fantasma	p. 46
Figura 14 –	Morte velada	p. 47
Figura 15 –	Futuro, passado, presente	p. 48

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	IMAGENS DE FANTASMAS E GÊNIOS	13
2 1	FANTASMAGORIA	15
2 2	FANTASMAS: MANIFESTAÇÕES NO HORROR	17
2 3	GÊNIOS E MITOLOGIA PERSA	21
3	SOB O VÉU: CULTURA, COMPORTAMENTO E POLÍTICA	24
3 1	O VÉU NA SOCIEDADE IRANIANA	26
3 2	A FANTASMAGORIA DO VÉU	30
4	ALEGORIAS DA GUERRA IRÃ-IRAQUE	32
4 1	UNDER THE SHADOW: UMA ANÁLISE CINEMATOGRAFICA	36
5	CONCLUSÃO	50
6	REFERÊNCIAS	52
7	REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	53

1 INTRODUÇÃO

O cinema, enquanto forma de arte e meio de expressão cultural, tem se afirmado como uma linguagem capaz de refletir, interpretar e reelaborar simbolicamente experiências sociais e históricas de extrema complexidade. Dentre os diversos gêneros cinematográficos, o terror desponta como um campo expressivo singular, especialmente por sua habilidade em traduzir medos sociais, traumas coletivos e tensões político-culturais em imagens carregadas de simbolismo. Ao manipular o fantástico, o estranho e o inquietante, o gênero torna visível aquilo que muitas vezes permanece reprimido ou silenciado na realidade.

Com base nesse entendimento, esta pesquisa propõe a análise do filme *Under the Shadow* (2016), dirigido por Babak Anvari, buscando compreender de que maneira a fantasmagoria presente na obra atua como alegoria dos horrores vivenciados durante a Guerra Irã-Iraque, sobretudo em relação aos efeitos que esse conflito impõe sobre a vida das mulheres iranianas.

O longa-metragem em questão se ambienta em Teerã, no período pós-Revolução Islâmica, e acompanha a rotina de Shideh, uma mulher impedida de retomar seus estudos em medicina devido à sua postura ideológica contrária ao autoritarismo de Governos teocráticos. A narrativa se desenrola enquanto ela permanece sozinha com a filha pequena, Dorsa, num apartamento gradualmente esvaziado pela vizinhança em razão dos ataques aéreos constantes. Além da ameaça externa provocada pela guerra, as personagens passam a enfrentar uma presença sobrenatural que se manifesta de forma crescente e enigmática dentro do lar.

Longe de se tratar de uma mera entidade fantástica, o *djinn* adquire, na diegese do filme, uma dimensão simbólica profunda, representando medos íntimos, traumas não resolvidos, opressões políticas e uma condição social marcada pela exclusão e pela invisibilidade feminina. O espaço doméstico, comumente associado à proteção e ao abrigo, torna-se, nesse contexto, o principal cenário de manifestações de terror psicológico e da materialização de violências.

A escolha por investigar *Under the Shadow* justifica-se pela complexidade de sua estrutura narrativa e simbólica, que oferece elementos densos para uma leitura crítica do gênero terror. O filme propõe uma reflexão sobre o impacto da guerra e das transformações políticas autoritárias na subjetividade das personagens, evidenciando como o medo, enquanto construção narrativa e experiência sensorial, está intrinsecamente ligado ao contexto sociopolítico em que a história se insere. Através de uma *mise-en-scène* cuidadosamente elaborada, o diretor Babak Anvari elabora uma atmosfera de crescente tensão, na qual a

presença invisível do sobrenatural se funde com o mal-estar palpável gerado pela repressão estatal e pela precariedade da existência em meio ao conflito bélico. Assim, esta análise pretende contribuir com os estudos sobre cinema de gênero, enfatizando o horror como uma linguagem crítica capaz de retratar realidades marcadas por violência estrutural, censura e opressão de gênero.

Além de sua relevância para os estudos filmicos, a pesquisa também dialoga com as discussões interdisciplinares sobre representação da guerra, regimes autoritários e as especificidades das vivências femininas em contextos de instabilidade. Ao centrar sua análise nas personagens femininas, em especial na relação entre mãe e filha, o estudo propõe uma leitura da narrativa como dispositivo de enunciação simbólica das múltiplas camadas de violência material, emocional, religiosa e política que permeiam o cotidiano das mulheres durante períodos de guerra e repressão. A obra torna-se, portanto, um instrumento não apenas de construção estética, mas também de denúncia, de memória e de resistência.

Os objetivos da pesquisa se organizam em torno da análise da *mise-en-scène* fantasmagórica de *Under the Shadow* como expressão dos efeitos sociais e subjetivos da Guerra Irã-Iraque. Procura-se compreender de que maneira o filme representa, por meio de recursos visuais e narrativos próprios do gênero horror, experiências de violência concreta, embora transpostas para uma linguagem ficcional, explorar a origem e a função do medo no enredo e como ele se relaciona com o contexto histórico e cultural retratado. Por fim, buscamos identificar como as marcas deixadas pela guerra se expressam na narrativa, não apenas por meio da ameaça sobrenatural, mas também nos gestos cotidianos, nos silêncios e nos deslocamentos emocionais de Shideh e Dorsa.

Ao abordar essas questões, o presente trabalho pretende contribuir para o entendimento do cinema de terror como uma forma de mediação simbólica de traumas históricos e conflitos sociais, mostrando como o gênero pode ser utilizado para representar, criticar e reelaborar situações de sofrimento coletivo. Além disso, ao destacar uma produção iraniana contemporânea, a análise propõe-se a valorizar o olhar de realizadores que, a partir de contextos periféricos ou fora do eixo hegemônico da indústria cinematográfica, constroem narrativas esteticamente sofisticadas e politicamente potentes, capazes de lançar luz sobre realidades complexas, como a vivência feminina em um país marcado pela guerra.

2 IMAGENS DE FANTASMAS E GÊNIOS

A imagem guia a vida humana desde a pré-história, onde representações do real eram gravadas usando sangue animal, gordura, argila em cavernas e rochas pelos primeiros humanos que habitavam a Terra. Ali, as pinturas serviam de registros do que se via e vivenciava, originando um importante e novo recurso de transmissão de mensagens entre os humanos, bem como na percepção da capacidade de visualizar o abstrato.

Com uma melhor compreensão da imagem, seus conceitos representativos se ampliaram, passando a servir para comunicar histórias, mitos e valores dentro das primeiras sociedades humanas, o que posteriormente seria amplamente explorado pela indústria cultural e seus meios de comunicação, como rádio, televisão, teatro e cinema. As representações nos meios de comunicação e entretenimento exploram os recursos de linguagem para transmitir o objeto de forma figurada, estabelecendo relações entre objetos diferentes por meio de recursos como a metáfora e a alegoria.

Acompanhando o crescimento das civilizações, a imagem passou a ser usada de maneira mais sistemática, como em hieróglifos no Egito e relevos mesopotâmicos, que combinavam elementos visuais com elementos linguísticos, criando um sistema semiótico capaz de transmitir significados complexos. Em “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica” (1936), o autor Walter Benjamin discute que na medida que a capacidade de reproduzir imagens se expande com a invenção da impressão, a imagem deixa de ser única e autenticada pela mão do artista, ganhando uma reprodutibilidade em massa; com isso, a forma como as pessoas se relacionavam com as imagens era alterada.

Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetivos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. (BENJAMIN, 1936, p. 167).

Antecedendo aos aparelhos de cópias, o teatro já utilizava a ciência da luz e sombra. Essas técnicas eram empregadas para criar e contar histórias visuais que variavam entre jornadas heroicas, lendas e espiritualidades. Os jogos de luzes e sombras, somados ao uso de fantoches, criavam uma ambientação mágica onde o real se fundia com o imaginário. Artistas como Étienne-Gaspard Robertson adaptaram elementos do teatro de sombras para

suas apresentações, utilizando a lanterna mágica para projetar imagens de fantasmas e aparições em superfícies como paredes, fumaça ou telas translúcidas. Essas performances eram frequentemente acompanhadas por sons e narrativas, elevando a sensação de magia e mistério. Além disso, Robertson transformava antigos conventos em ambientes sombrios e evocativos, transportando o público para um universo fantasmagórico.

As sombras projetadas não são apenas representações visuais, mas também metáforas da incerteza, do medo e do desconhecido. No contexto da fantasmagoria, essas sombras não apenas representam, mas também ganham vida própria, evocando o sobrenatural e questionando as fronteiras entre o real e o imaginário. O teatro de sombras explorava a noção de movimento ilusório, criando a sensação de que as figuras projetadas estavam realmente se movendo. Ao manipular as figuras e as fontes de luz, os artistas criavam a ilusão de movimento, antecipando princípios que seriam fundamentais para o desenvolvimento do cinema, pois ali as sombras dançavam. Esses movimentos, muitas vezes errantes e sem estabilidade, intensificavam a sensação de fantasia e deslumbramento.

O surgimento da fotografia no século XIX representou um marco significativo na história das representações visuais. Ao permitir uma captura precisa e objetiva da realidade, a fotografia proporcionou uma forma de representação do mundo mais direta e fiel do que as pinturas, que, até então, buscavam representar o real de maneira idealizada, filtrada pela interpretação subjetiva do artista. A fotografia, ao congelar um momento específico, apresentou uma nova maneira de se relacionar com a realidade, sendo vista como uma reprodução objetiva e exata do que é observado.

Jacques Aumont, na obra “A Estética do Filme” (1995), aponta que embora a fotografia aparenta representar a realidade de forma precisa, é, na verdade, uma construção cultural. A escolha do que é fotografado, o enquadramento, a iluminação e a técnica da captura da imagem introduzem elementos subjetivos, que interpretam diferentes realidades, com visão específica influenciada tanto pela técnica quanto pelo acúmulo cultural.

Enquanto a fotografia captura uma imagem estática, o cinema introduz a temporalidade permitindo que a representação do real se desenvolva ao longo do tempo. A fusão das imagens em movimento com o som cria uma narrativa mais complexa e dinâmica, proporcionando uma experiência sensorial mais intensa para o espectador, que é imerso na trama de maneira diferente da proporcionada pela fotografia.

A combinação de imagem e som no cinema não só amplia as possibilidades de representação da realidade, mas possibilita uma abordagem mais profunda das questões sociais, culturais e psicológicas. A utilização da montagem, da trilha sonora e da *mise-en-*

scène transforma o cinema em um espaço para a construção de significados, onde a narrativa se torna um meio de interpretação e reconfiguração da realidade. Para Aumont (1995):

Assim, da simples ilusão de movimento a toda uma gama complexa de emoções, passando por fenômenos psicológicos, como a atenção ou a memória, o cinema é feito para dirigir-se ao espírito humano, imitando seus mecanismos: falando psicologicamente, o filme não existe nem na película nem na tela, mas somente no espírito que lhe proporciona sua realidade. (AUMONT, 1995, p. 225).

Portanto, o uso da fotografia para a criação do cinema não apenas introduziu um novo meio de capturar a realidade, mas também transformou a maneira como essa realidade é percebida, interpretada e representada. A estética cinematográfica, ao combinar a precisão da imagem com a dinâmica do movimento e do som, cria uma experiência imersiva e complexa, que reflete, questiona e molda as narrativas sociais e culturais. O cinema, portanto, emerge como uma forma poderosa de representação e de construção de sentido na sociedade contemporânea.

No campo da arqueologia das mídias, entendido como um horizonte teórico e metodológico que rompe com a lógica historicista linear comumente associada ao desenvolvimento tecnológico. Em oposição à concepção de progresso contínuo, a arqueologia das mídias investiga descontinuidades, repetições e reaparecimentos que marcam a trajetória das técnicas e dos dispositivos de comunicação, revelando como fragmentos do passado permanecem ativos, ainda que em estado latente, no imaginário cultural contemporâneo.

Essa abordagem evidencia que o passado midiático não se extingue, mas retorna sob novas formas, operando como espécie de fantasmagoria técnica e cultural e práticas aparentemente superadas reaparecem em contextos distintos, revelando a circularidade dos imaginários e dos dispositivos.

Assim, a arqueologia das mídias constitui uma ferramenta crítica essencial para repensar as tecnologias e suas narrativas. essa perspectiva propõe uma escavação das camadas históricas que permanecem ativas no presente, iluminando continuidades invisíveis, resíduos técnicos e rastros culturais, portanto, permite compreender não apenas a história das imagens e dos dispositivos, mas também as formas como os fantasmas do passado se infiltram nas práticas estéticas, políticas e sociais do contemporâneo.

2.1 FANTASMAGORIA

O termo fantasmagoria deriva do francês *phantasmagorie*, que por sua vez se

baseia em *phantasma* (fantasma) e *agoreuein* (falar em público, discursar). O conceito surgiu durante o Iluminismo e foi popularizado por Étienne-Gaspard Robertson, um físico belga que utilizou a lanterna mágica para projetar imagens assustadoras em ambientes escuros, criando a ilusão de que fantasmas estavam presentes no ambiente.

A fantasmagoria é frequentemente utilizada como um elemento narrativo que explora a percepção do sobrenatural, do ilusionismo e da duplicidade entre realidade e fantasia. Elementos fantasmagóricos criam atmosferas de suspense e terror, onde a linha entre o real e o irreal é indefinida e essa ambiguidade é utilizada para explorar temas de engano, incerteza e a fragilidade da percepção humana. Embora o conceito de fantasmagoria possa ser aplicado de forma mais ampla, abrangendo temas e contextos que vão além do sobrenatural, sua associação predominante é com o universo do horror, do fantástico e do inexplicável. As imagens ou representações fantasmagóricas têm como característica principal a evocação de presenças espectrais, entidades ou fenômenos que desafiam as leis da natureza e a percepção do real e a imaginação.

Na arte e na literatura, a fantasmagoria aparece como um recurso estético que questiona o que é considerado lógico ou possível, gerando uma sensação de inquietação ou fascínio. No cinema, por exemplo, a criação de ambientes fantasmagóricos é realizada por meio de jogos de luz e sombra, movimentos sutis de câmera e a presença de elementos visuais que sugerem mais do que explicitam. Esses dispositivos permitem a construção de atmosferas que evocam uma tensão entre o visível e o invisível, o conhecido e o desconhecido.

A fantasmagoria pode ser entendida como um reflexo das ansiedades coletivas de uma época, personificando medos profundos ou desejos reprimidos. Ela age como um espelho distorcido, projetando imagens que, embora irreais, carregam um peso simbólico que ressoa profundamente no inconsciente coletivo. A presença de entidades que desafiam as leis da natureza, como fantasmas, espectros e aparições, não apenas desafia nossa compreensão do mundo físico, mas também oferece um espaço para explorar questões metafísicas e existenciais.

Em “A imagem espectral: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica” (2008), o autor Erick Felinto analisa os fantasmas não apenas como entidades sobrenaturais, mas também como metáforas para a presença invisível da tecnologia nas nossas vidas, sugerindo que, assim como os fantasmas, as tecnologias modernas, especialmente as mídias digitais, criam formas de presença e ausência.

Essa definição encerra pelo menos quatro ideias importantes sobre o fantasma: 1. ele

é um momento congelado do tempo, uma ruptura com a temporalidade linear, uma repetição sinistra; 2. ele é uma imagem instável, como numa fotografia fora de foco, mas uma imagem que, de forma paradoxal, pode substanciar-se minimamente; 3. ele é uma entidade das margens, que habita no território impreciso entre a vida e a morte; localiza-se na dimensão de um “entrelugar”; 4. ele é símbolo e expressão de um acontecimento dramático, de uma história que almeja ser narrada (FELINTO, 2008, p. 21).

Essas tecnologias trazem de volta vozes, imagens e sons de maneira “fantasmagórica”, ou seja, como presenças intangíveis que influenciam e moldam a realidade, mesmo sem terem uma forma física concreta. A figura espectral atua como disrupção e insistência do passado no presente, revelando camadas de memória e repetição que resistem ao esquecimento. Segundo o autor:

Se o fantasma é ruptura com o fluxo normal do tempo, ele também pode ser retorno ou repetição. Contrariando o descarte, ele volta para lembrar-nos daquilo que esquecemos, que pensávamos haver posto de lado. Como repetição, ele representa um momento que se reencena indefinidamente, uma imagem congelada ou uma fração de tempo. É como se tomássemos um pedaço da película de um filme, cortando-a e colocando o fragmento em loop perpétuo (FELINTO, 2008, p. 50-51).

Além disso, Felinto relaciona os fantasmas às questões de memória e trauma cultural, argumentando que as sociedades contemporâneas são assombradas por memórias do passado, especialmente aquelas ligadas a eventos traumáticos, como guerras e genocídios. Esses “fantasmas” culturais retornam nas narrativas, nas mídias e nas artes, fazendo-nos lembrar continuamente de um passado que se recusa a ser esquecido.

2.2 FANTASMAS: MANIFESTAÇÕES NO HORROR

A fantasmagoria opera como uma ferramenta narrativa e estética que transcende o real para explorar os limites da percepção, do medo e da imaginação. No contexto do horror, a fantasmagoria não se limita a manifestações do sobrenatural, mas engloba uma experiência sensorial e emocional que desafia a lógica e as leis naturais. Ela cria uma atmosfera de inquietação ao evocar presenças espectrais, eventos inexplicáveis e distorções da realidade que desafiam a compreensão racional.

A fantasmagoria encontra suas raízes em tradições culturais e artísticas que remontam ao teatro de sombras, às exibições de lanternas mágicas e ao espiritismo do século XVIII. Essas práticas, que buscavam evocar o desconhecido e o sobrenatural, utilizavam ilusões visuais para criar experiências imersivas que envolviam o espectador em um ambiente

de mistério e tensão. Essa herança se perpetua no cinema de horror, onde o jogo entre luz e sombra, sons dissonantes e a manipulação do espaço criam atmosferas fantasmagóricas que potencializam o impacto emocional das narrativas.

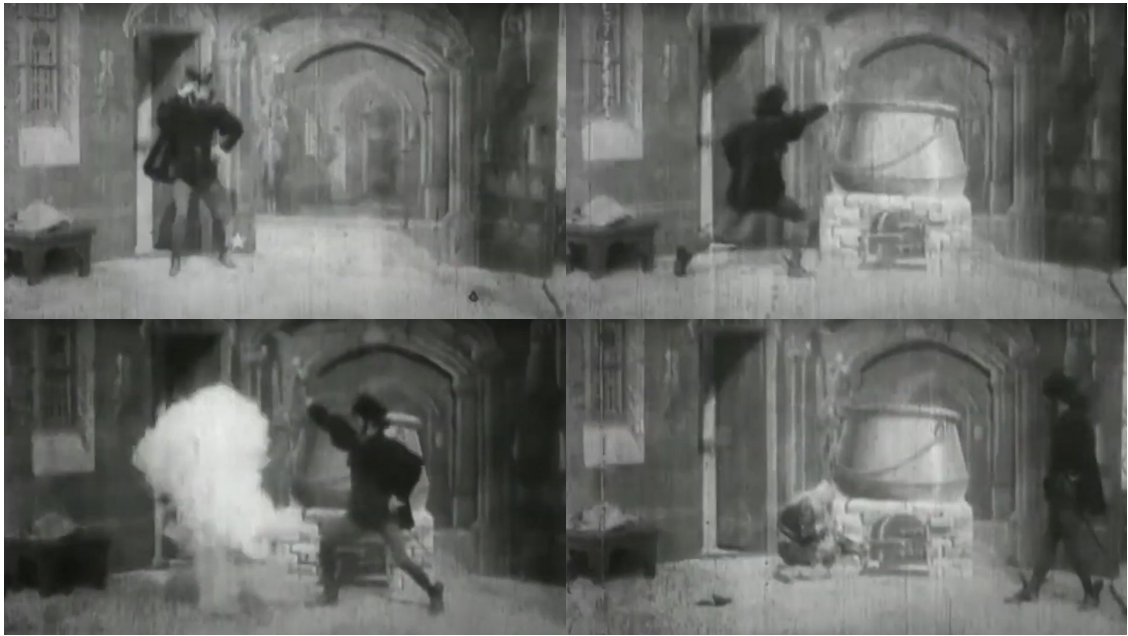
Além disso, a fantasmagoria no horror está totalmente ligada à ideia de transgressão. Conforme fundamenta o autor Noël Carroll em sua obra “A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração” (1990), o horror opera a partir de anomalias do ser, criaturas e eventos que desafiam as categorias naturais e o senso comum. A fantasmagoria aumenta essa transgressão ao introduzir elementos que habitam uma área de ambiguidade entre o material e o imaterial, o visível e o invisível, o presente e o ausente. Essa indefinição alimenta o medo e estimula a curiosidade, criando o que Carroll descreve como o paradoxo do horror: uma atração pelo que deveria repelir. Para ele:

Outra maneira de explicar a atração pelo horror – atração que pode estar ligada a elementos da explicação religiosa – consiste em dizer que os seres horrendos – como divindades e demônios – nos atraem por causa de seu poder. Eles provocam assombro em nós. De certa maneira, poder-se-ia dizer que nos identificamos com os monstros por causa do poder que eles possuem- talvez os monstros sejam figuras que satisfaçam anseios. (CARROLL, 1990, p. 242)

Visualmente, a fantasmagoria é construída por meio de técnicas que jogam com a percepção do espectador. *Le Manoir du Diable* (1896), de Georges Méliès, destaca-se como o primeiro filme de terror da história do cinema. Produzido em um momento de experimentação tecnológica, a obra revela as primeiras tentativas de Méliès em utilizar o cinema para manipular a percepção da realidade.

A trama de *Le Manoir du Diable* (FIG. 1) centra-se em um confronto com o sobrenatural, personificado por uma figura demoníaca que surge em um castelo misterioso. O ambiente do filme é caracterizado por uma atmosfera sombria, permeada por elementos simbólicos e visuais que evocam sentimentos de medo e mistério. A presença do diabo, a ambientação em um castelo ameaçador e as aparições fantasmagóricas constituem uma composição visual que remete ao imaginário do terror e do oculto. A obra estabelece as fundações para uma atmosfera de estranheza e distorção da realidade ao desafiar as normas da lógica e da percepção, antecipa recursos narrativos e estéticos que se tornaram centrais na construção das narrativas do gênero.

Figura 1 – A fantasmagoria em *Le Manoir du Diable*



Fonte: Print screen do filme *Le Manoir du Diable* (1896)

O diabo e os fantasmas surgem como uma materialização do que é incontrollável, do que escapa à razão e à compreensão humanas. A relação entre vida e morte, realidade e ilusão, é constantemente desafiada. As aparições sobrenaturais não são apresentadas de maneira explicativa ou lógica, mas surgem de forma repentina e inexplicável, como se o próprio tecido da realidade estivesse sendo desfeito.

O horror, enquanto gênero cinematográfico e experiência estética, não pode ser reduzido a um mero dispositivo de sustos ou a uma prática de entretenimento voltada ao choque. Trata-se de um território simbólico complexo, que articula o imaginário cultural, os medos coletivos e os limites da representação daquilo que excede o controle racional.

Diferente de outros gêneros, o horror lida diretamente com a experiência da inquietude. Ele confronta o espectador com figuras do monstruoso, do abjeto e do incompreensível, que, como observa Noël Carroll, provocam repulsa e atração simultâneas, instaurando uma experiência paradoxal. No campo teórico, o horror é frequentemente compreendido como alegoria social e torna-se um dispositivo que revela sintomas culturais, condensando ansiedades sociais e políticas em formas narrativas que, sob a aparência do sobrenatural, expõem contradições muito concretas da realidade.

Em obras contemporâneas como *Under the Shadow* (2016), de Babak Anvari, a fantasmagoria adquire uma dimensão política e cultural ao mesmo tempo em que explora as fronteiras entre o real e o imaginário. No filme, os fantasmas que assombram o apartamento onde Shideh e Dorsa vivem não são apenas entidades sobrenaturais, mas também metáforas

dos traumas históricos e políticos do Irã. A guerra, a repressão política e as tensões sociais são como presenças invisíveis (FIG. 2) que permeiam a vida das personagens, mesmo que não se manifestem de maneira explícita; como um fantasma, não se limita a uma presença imediata e visível, mas é uma força latente, uma memória coletiva que permanece, afetando as gerações seguintes.

Figura 2 – Dorsa acordando durante a noite



Fonte: Print screen do filme *Under the Shadow* (2016)

A casa assombrada é uma metáfora para onde o “passado” da guerra continua a assombrar os personagens, sem nunca desaparecer completamente. Esse jogo de ambiguidade entre o real e o imaginário é uma característica central da fantasmagoria, que desafia as fronteiras do visível e do invisível, do real e do psíquico.

A abrangência psicológica da fantasmagoria no horror é outro aspecto importante. Ela funciona como um reflexo dos medos internos e das ansiedades coletivas, projetando no sobrenatural as inquietações humanas mais profundas. O médico e psicanalista austríaco Sigmund Freud define no ensaio *Das Unheimliche* (1919), que pode ser traduzido como “O Estranho” ou “O Infamiliar”, que o desconforto gerado por figuras fantasmagóricas provém de sua capacidade de evocar o familiar de maneira distorcida. Segundo o autor:

Após haver assim considerado a motivação manifesta da figura de um ‘duplo’, porém, temos que admitir que nada disso nos ajuda a compreender a sensação

extraordinariamente intensa de algo estranho que permeia a concepção; e o nosso conhecimento dos processos mentais patológicos permite-nos acrescentar que nada, nesse material mais superficial, podia ser levado em conta na ânsia de defesa que levou o ego a projetar para fora aquele material, como algo estranho a si mesmo. Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o 'duplo' ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado - incidentalmente, um estágio em que o 'duplo' tinha um aspecto mais amistoso. O 'duplo' converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios. (FREUD, 1919, p. 12-13)

Ao explorar a presença invisível e o medo psíquico, a fantasmagoria provoca uma reflexão profunda sobre o que nos assombra internamente, transcendendo o medo de monstros visíveis para tocar as distorções emocionais e as fragilidades humanas. O horror, assim, torna-se mais uma experiência de desconforto psicológico do que uma simples busca por monstros ou assombrações, sendo a presença fantasmagórica uma constante que representa uma ameaça incerta e potente; A monstruosidade, nesse sentido, é um deslocamento do que foi recalcado, retornando como presença espectral que denuncia os limites da identidade e da normalidade.

Portanto, pensar teoricamente o horror significa entendê-lo como um gênero que integra dimensões estéticas, políticas e subjetivas. Sua potência emerge justamente no cruzamento entre o monstruoso e o coletivo, entre o espectral e o histórico. É nesse espaço de convergência que o horror adquire relevância, pois torna visível, por meio das imagens, aquilo que as sociedades tentam ocultar, mas que retorna de maneira insistente em figuras inquietantes e impossíveis de apagar da memória.

2.3 GÊNIOS E MITOLOGIA PERSA

A mitologia persa é um conjunto complexo de crenças e narrativas que emergem da antiga civilização asiática, cuja história remonta aos primeiros povos indo-iranianos, que habitaram a região do atual Irã e partes da Ásia Central. As raízes das lendas estão entrelaçadas com a história das civilizações que sucederam a antiga Pérsia, como os impérios Aquemênida, Sassânida e até a Era Islâmica. Sua lenda, no entanto, foi inicialmente construída a partir de elementos de uma tradição mais antiga e diversa, composta por mitos e histórias transmitidas por gerações orais e textuais.

As referências iniciais à mitologia podem ser rastreadas até o período pré-Zoroastriano, em torno de 1.500 a.C., onde as primeiras manifestações de crenças religiosas e mitológicas começam a aparecer entre os povos iranianos. Nesse período, eles dividiam muitas semelhanças com outras culturas indo-europeias, incluindo o panteão de deuses e entidades sobrenaturais. A religião dos antigos, conhecida como Zoroastrismo, desempenhou

um papel central na formação das crenças que continuaram a influenciar a tradição religiosa por séculos.

No entanto, a mitologia persa como a conhecemos realmente se consolidou durante o período do Império Aquemênida (550-330 a.C.), quando a religião zoroastriana, fundada pelo profeta Zoroastro (ou Zarathustra), foi estabelecida como a fé oficial do império. As teorias e doutrinas zoroastrianas influenciaram as narrativas das lendas da época, enfatizando uma dualidade cósmica entre o bem, *Ahura Mazda*, e o mal, *Angra Mainyu*, com seres sobrenaturais, como os espíritos divinos, *Amesha Spentas*, que ajudavam na luta contra as forças do mal.

Após a queda do Império Aquemênida e a ascensão do Império Sassânida (224-651 d.C.), a mitologia persa evoluiu ainda mais, com as narrativas sendo reestruturadas e enriquecidas por novas influências e visões religiosas, incluindo as tradições helenísticas, romanas e, posteriormente, as islâmicas. Durante a dinastia Sassânida, o Zoroastrismo continuou a ser a religião predominante, e muitos dos mitos e histórias que já haviam sido fundados durante os Aquemênidas foram codificados e preservados. Neste período também aconteceu o florescimento de uma rica literatura heroica e fantástica, com o surgimento de textos como o *Shahnameh*, que pode ser traduzido como Livro dos Reis, escrito pelo poeta Abolqasem Ferdowsi no século X, que é uma das maiores obras da Pérsia e contém inúmeras lendas, mitos e histórias sobre batalhas épicas, deuses e demônios, refletindo tanto a tradição zoroastriana quanto as crenças populares da época. Ferdowsi escreve:

I
v.63
Quando Farídún alcançou seu desejo, e reinou
Supremo na Terra, ele ordenou a coroa e o trono
De acordo com os costumes dos tempos antigos
Dentro do palácio do rei dos reis;
E no primeiro de Míhr, um dia abençoado,
Colocou sobre sua cabeça o diadema real.
Naqueles dias, sem temer mal algum,
Todos os homens começaram a trilhar o caminho de Deus,
Abstêm-se da contenda e observavam
Uma festa inaugurada de forma real.

Então os sábios sentaram-se, rejubilando, e cada um segurava
Um globo de rubi, e o vinho estava brilhante,
O rosto do novo Sháh brilhava, e todo o mundo
Ele mesmo se iluminava à medida que o mês começava.
[...]
Então ele bania
Toda tristeza e trabalho da mente dos homens.
Não dedicou um único dia
Ao mal, em cinco séculos de reinado,
Mas, ainda assim, o mundo não permaneceu seu.

[...]
(FERDOWSI, século X: anos 977-1010. p. 174-175, tradução nossa)¹

Entre as entidades mais fascinantes na mitologia persa estão os *Djinns* ou, geralmente como são traduzidos, os Gênios, seres espirituais que possuem uma natureza ambígua. Os *djinns* são frequentemente descritos como invisíveis ou com a capacidade de assumir diferentes formas, sendo considerados tanto benéficos quanto malignos. O mito dos gênios pode ser rastreado até os antigos textos persas e sumerianos, e foi mais tarde incorporado ao Islã, onde se tornaram uma parte importante da cultura persa e árabe. No entanto, sua presença na mitologia persa permanece fundamental, sendo relacionados a diversas figuras e fenômenos sobrenaturais.

No contexto iraniano, os *djinns* são frequentemente incorporados ao imaginário cultural através de lendas e contos populares. Suas histórias refletem uma fusão entre as tradições persas e islâmicas, retratando-os como figuras instáveis. Essa ambiguidade ressoa com a dualidade central da mitologia persa, onde forças opostas coexistem em tensão constante.

O conceito de *djinn* vem do árabe *jinn*, que significa “escondido” ou “oculto”, refletindo a natureza enigmática e misteriosa desses seres; são conhecidos por suas habilidades sobrenaturais, como a capacidade de mudar de forma, viajar rapidamente e influenciar os pensamentos humanos. No universo islâmico, a presença dos *djinns* pode ser uma forma de spectralidade, onde entidades invisíveis afetam o mundo material.

A conexão entre *djinns* e fantasmagoria no contexto islâmico é que tanto as figuras fantasmagóricas quanto os gênios habitam uma esfera onde o sobrenatural se encontra com o mundano, afetando as emoções e as ações das pessoas. Eles representam um vínculo entre a morte e o sofrimento dos vivos e possuem uma natureza mais complexa, estando mais ligados ao conceito de tentação e influência espiritual. No Livro das Mil e Uma Noites, Burton discorre sobre os *djinns*:

Então ele chorou com um choro profundo e a noite caiu sobre ele; então ele encostou sua cabeça contra o túmulo de seu pai e o sono o dominou: Glória àquele que não dorme! Ele não cessou de dormir até que a lua surgiu, quando sua cabeça escorregou do túmulo e ele ficou deitado de costas, com os membros esticados, seu

¹ *Whe Faridún attained his wish, and reigned/Supreme on earth, he ordered crown and throne/According to the usance of old times/Within the palace of the king of kings;/And on the first of Mihr, a blessed day,/Set on his head the royal diadem./In those days, apprehensive of no evil,/All men began to tread the path of God,/Abstaining from contention and observing/A feast inaugurated royally./Then sages sat rejoicing and each held/A ruby globet, then the wine was bright,/The new Sháh's face was bright and all the world/Itself was brightened as the month began./[...]/He banish then/All grief an labour from the minds of men./He dedicated not a single day/To evil in five centuries of sway,/But yet the world remained not his.[...]*

rosto brilhando à luz da lua. Agora o cemitério estava assombrado dia e noite por Djinnns que eram dos Verdadeiros Crentes, e logo saiu uma Djinnns que, ao ver Hasan adormecido, se maravilhou com sua beleza e encantamento e exclamou: "Glória a Deus! Este jovem não pode ser outro senão um dos Jovens do Paraíso." (BURTON, 1972, tradução nossa).²

No contexto das tradições islâmicas e nas representações culturais mais amplas, os gênios podem ser vistos como entidades que se manifestam de maneira física e metafísica ao mesmo tempo. Muitas vezes, o contato com essas entidades ocorre de forma silenciosa e sutil, com os *djinnns* se infiltrando nas ações humanas ou na realidade social de maneira que as experiências de medo e angústia são projetadas para simbolizar a presença do mal ou de forças exteriores que não podem ser controladas.

3 SOB O VÉU: CULTURA, COMPORTAMENTO E POLÍTICA

O uso do véu por mulheres ao longo da história é um fenômeno culturalmente multifacetado, com profundas raízes nas tradições religiosas, sociais e políticas de diversas civilizações. Embora o véu seja frequentemente associado à religiosidade islâmica no cenário contemporâneo, sua história remonta a práticas antigas que transcendem o Islã, sendo adotado em diversas culturas e regiões ao longo dos séculos. Ao longo do tempo, o tecido passou a ser interpretado de diversas maneiras, sendo considerado um símbolo de modéstia, status social, identidade cultural, e até mesmo de controle social.

Na Roma Antiga, o uso do véu, denominado *flammeum*, era igualmente um símbolo de pureza e compromisso conjugal, frequentemente associado a cerimônias religiosas e sociais, como os casamentos. Assim, o véu romano também estava relacionado ao controle da honra feminina, reforçando a ideia de que a mulher deveria se submeter à autoridade masculina, seja como filha, esposa ou mãe. Segundo Fayer (2005):

Foi hipotetizado, portanto, que em um tempo remoto existia um uso comum em muitos rituais nupciais do centro da Itália, que consistia em cobrir ambos os noivos com um grande véu; foi a partir desse "velamento" e "cobertura" comum dos noivos que o verbo nubere deve ter adquirido pela primeira vez o sentido de "casar-se", e, como tanto o homem quanto a mulher estavam "velados", nubere pôde ser usado de forma indistinta para ambos. Posteriormente, foi limitado à noiva, talvez porque apenas ela usasse o véu individual, o *flammeum*. (FAYER, 2005, p. 466, tradução nossa).³

2 *Then he wept with exceeding weeping and night came upon him; so he leant his head against his father's grave and sleep overcame him: Glory to him who sleepeth not! He ceased not slumbering till the moon rose, when his head slipped from off the tomb and he lay on his back, with limbs outstretched, his face shining bright in the moonlight. Now the cemetery was haunted day and night by Jinns who were of the True Believers, and presently came out a Jinniyah who, seeing Hasan asleep, marvelled at his beauty and loveliness and cried, "Glory to God! This youth can be none other than one of the Wuldán of Paradise.*

3 *Si è ipotizzato, di conseguenza, che in un tempo remoto fosse in vigore un uso comune a molti rituali nuziali*

A prática de cobrir o cabelo ou o rosto remonta a civilizações antigas, onde o véu era utilizado de diversas formas e por diferentes motivos. No Egito Antigo, por exemplo, o uso do véu era comum entre as mulheres de classes altas, sendo considerado um símbolo de status e distinção social. O véu, nesse contexto, não estava associado a um princípio de modéstia religiosa, mas sim a uma prática ligada à representação do poder social. Já na Grécia Antiga, a prática de cobrir a cabeça das mulheres, especialmente entre as de classe alta, estava profundamente vinculada à honra e à moralidade pública. A cobertura da cabeça ou do rosto era um sinal de que a mulher era respeitável e comprometida com os valores morais e familiares da sociedade.

Nas religiões monoteístas, como Judaísmo, Cristianismo e Islamismo, o véu vem atribuindo o significado de modéstia e respeito. A Bíblia, em especial em passagens do Antigo Testamento (Gênesis 24:64-65)⁴ e do Novo Testamento (Coríntios 11:5-6)⁵, também faz referência ao tecido como símbolo de submissão e decência; sendo adotado por mulheres em momentos de oração ou em espaços públicos para marcar uma separação do profano. Já no Islamismo, o véu, ou *hijab*, vem com um novo nome e significado: de acordo com o Corão, a prática de cobrir o corpo e o cabelo é uma forma de preservação da dignidade da mulher e de proteção contra a exposição excessiva ao olhar masculino. A passagem *Surah An-Nur* (24:31) do Corão⁶ instrui as mulheres a cobrirem seus corpos e seus decotes em público, estabelecendo uma norma que visa promover a modéstia e a privacidade das mulheres muçulmanas.

No contexto moderno, o uso do véu continua sendo uma questão de debate e polarização. Em países como a França e a Bélgica, os tecidos que cobrem o rosto, como o *niqab* e a *burca*, foram banidos de espaços públicos, sendo considerados uma ameaça à identidade cultural ocidental e aos valores de liberdade e igualdade. No entanto, para muitas

del centro Italia, che comportava che entrambi gli sposi venissero coperti da un grande velo; da questo 'velamento' e 'comprimento' comune degli sposi il <verbo nubere deve avere acquistato per la prima volta il senso di sposarsi>, e poiché tanto l'uomo che la donna erano 'velati', <nubere potè essere usato indifferentemente sia per l'uno sia per l'altra. In seguito esso fu limitato alla sola sposa, forse perché solo questa usò velarsi con un velo singolo, i l'flammeum>.

- 4 Gênesis (24:64-65): “Rebeca também levantou os olhos, e viu a Isaque, e lançou-se do camelo, e disse ao servo: Quem é aquele varão que vem pelo campo ao nosso encontro? E o servo disse: Este é meu senhor. Então, tomou ela o véu e cobriu-se.”
- 5 Coríntios (11:5-6): “Mas toda mulher que ora ou profetiza com a cabeça descoberta desonra a sua própria cabeça, porque é como se estivesse rapada.”
- 6 *Surah An-Nur* (24:31): “Dize às fiéis que recatem os seus olhares, conservem os seus pudores e não mostrem os seus atributos, além dos que (normalmente) aparecem; que cubram o colo com seus véus e não mostrem os seus atributos, a não ser aos seus esposos, seus pais, seus sogros, seus filhos, seus enteados, seus irmãos, seus sobrinhos, às mulheres suas servas, seus criados isentas das necessidades sexuais, ou às crianças que não discernem a nudez das mulheres; que não agitem os seus pés, para que não chamem à atenção sobre seus atributos ocultos. Ó fiéis, voltai-vos todos, arrependidos, a Deus, a fim de que vos salveis!”

mulheres muçulmanas, o véu não representa subordinação, mas uma escolha de empoderamento e autodeterminação. Estas mulheres veem o uso dos diferentes véus⁷ (*hijab*, *chador*, *niqab*, *burca*) como uma forma de resistir às normas de beleza ocidentais, que frequentemente sexualizam o corpo feminino, e como uma maneira de afirmar controle sobre seus corpos e suas identidades.

O véu, portanto, não pode ser reduzido a um simples símbolo de opressão. Ao contrário, o manto deve ser analisado a partir de uma perspectiva mais complexa, que leva em consideração a diversidade de significados que essa prática pode ter em diferentes contextos culturais e sociais. Em muitas sociedades muçulmanas, os lenços são um símbolo de resistência às pressões ocidentais, um símbolo de fé e de identidade religiosa. No entanto, em alguns contextos, ele também pode ser uma forma de controle, seja pelo Estado ou por normas patriarcais que impõem seu uso como condição de moralidade pública.

A interpretação do véu depende do contexto sociopolítico e histórico, e é fundamental reconhecer a diversidade de experiências das mulheres que fazem essa escolha.

3.1 O VÉU NA SOCIEDADE IRANIANA

O uso do véu no contexto islâmico, especialmente o *hijab*, é uma prática que remonta a origens religiosas e culturais profundamente enraizadas na história do Islã e em diversas sociedades ao redor do mundo. Essa prática, que simboliza modéstia e privacidade, tem sido interpretada de maneiras distintas, dependendo do contexto religioso, histórico e político. O véu também assume significados variados ao longo do tempo, sendo adotado por diferentes culturas não apenas como um marcador religioso, mas também como um símbolo de identidade, resistência e controle.

Para uma melhor compreensão sobre a instabilidade do uso obrigatório do véu na sociedade iraniana é preciso ter ciência sobre a Revolução Islâmica (1979) e a Guerra Irã-Iraque (1980 - 1988) e seus desdobramentos sobre suas agências políticas e sociais.

Antes de 1979, o Irã era governado por uma monarquia autoritária sob o comando de Shah Mohammad Reza Pahlavi, cujas reformas trariam a modernização e a ocidentalização

7 *Hijab* (s.m.) Véu que cobre o cabelo, orelhas e pescoço de mulheres muçulmanas. Símbolo cultural, religioso e identitário, seu uso varia com o tempo e o contexto social.

Chador (s.m.) Veste negra que cobre do cabelo ao tornozelo de mulheres muçulmanas, deixando à mostra apenas o rosto. Uso obrigatório em locais sagrados em vários países do Médio Oriente.

Niqab (s.m.) Vestimenta muçulmana que cobre completamente o rosto, mas deixa os olhos descobertos.

Burca (s.f.) Veste que oculta completamente o corpo de mulheres muçulmanas, até mesmo os cabelos, possuindo uma tela à altura dos olhos, por meio da qual é possível enxergar. Há muito popularizada, era o traje nobre das monarcas que não podiam ser vistas pelos plebeus. Tradicional do Afeganistão e Paquistão.

do país e durante seu reinado, e a secularização da sociedade foi uma das principais estratégias adotadas, o que incluiu a promoção de valores ocidentais e a rejeição dos preceitos religiosos tradicionais do país, incluindo a diminuição da influência do clero xiita⁸ e o incentivo ao modelo de se vestir ocidental, com referências europeias e norte-americanas.

Com a Revolução Branca de 1963, Shah implementou suas reformas para a ampliação de uma sociedade moderna baseadas em modelos ocidentais que além de permitir a exposição dos cabelos pelas mulheres, proibiu a Lei do Véu e da Chibata que obrigava o uso do *hijab* em locais públicos e sua recusa era punida com multa, prisão e chicotadas. Com o projeto de atualização, o país teria um novo nome, Irã, pois Pérsia remetia ao passado já distante daquela sociedade. A modernização do idioma era importante para o sentido de ocidentalização do país. Segundo Cauti (2019):

O farsi – persa moderno, escrito num alfabeto árabe modificado – se tornou a língua oficial, foram criados tribunais civis e unificados os pesos e as medidas, pelo sistema métrico, estruturadas as Forças Armadas, criadas universidades, proibido o véu para as mulheres e garantidos seus direitos de estudar e trabalhar, entre outras coisas. Uma modernização imposta com punho de ferro pelo xá, que queria ocidentalizar o Irã nos moldes do que tinha sido feito na vizinha Turquia por Mustafa Kemal Atatürk. (CAUTI, 2019)

Vale ressaltar que a Revolução Branca recebeu esse título pelo não derramamento de sangue, apesar da resistência da classe religiosa que não aceitou a quebra das tradições e identidade religiosa.

Liderada pelo Aiatolá Ruhollah Khomeini, a Revolução Islâmica de 1979 resultou na queda do regime do Shah e na formação de uma República Islâmica sob a direção de clérigos xiitas. Com a instauração de um regime teocrático, o país passou a adotar a lei islâmica, a *sharia*,⁹ como base para o sistema legal e social, e a vestimenta, especialmente o uso do *hijab*, passou a ser considerada uma norma obrigatória; a legislação pós-revolucionária também restringiu o direito das mulheres ao divórcio, à custódia dos filhos e à participação plena na vida política e econômica do país. Com a cobertura jornalística dos eventos do Oriente Médio conseguimos informações importantes sobre a situação feminina no Irã. De acordo com Hakakian (2014):

8 Os xiitas são um ramo do Islã que defendem que somente descendentes do profeta a partir de Ali Bin-Abu Talib poderiam assumir o comando dos muçulmanos. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/diferenca-entre-xiitas-e-sunitas.htm> Acesso em: 20/03/2015.

9 *Sharia* (s.f.) Conjunto de leis e princípios da religião islâmica pautado no Alcorão ou Corão e nos ensinamentos do profeta Maomé servindo como diretriz para a vida que todos os muçulmanos deveriam seguir, incluindo nos âmbitos legais, sociais e políticos.

Enquanto as escolas, os ônibus e os teatros do Irã foram segregados e as mulheres foram proibidas de atuar na maioria das carreiras de direito, medicina e engenharia, a misoginia era minimizada, tachada de nada mais que a petulância feminista de praxe. As mulheres perderam o direito de viajar e se divorciar. Nos tribunais, o valor do testemunho de uma mulher em um julgamento criminal caiu para metade do de um homem. Milhões de mulheres foram relegadas à cidadania de segunda classe, mas a intenção nociva de Khomeini ainda era medida pelo medo que ele suscitava no Ocidente, não pelo mal que causava às mulheres em seu país. Ele foi descrito como terrorista, fundamentalista e megalomaniaco religioso, mas raramente como misógino. (HAKAKIAN, 2014)¹⁰

O novo regime iraniano, além de se opor aos interesses ocidentais, particularmente aos dos Estados Unidos, passou a adotar uma postura anti-imperialista e a promover um discurso de exportação da Revolução Islâmica. A ideia de expandir a influência da Revolução Islâmica para outros países muçulmanos, incluindo o Iraque, gerou uma série de tensões, especialmente porque o Iraque, sob a liderança de Saddam Hussein, e era governado por um regime secular e de maioria muçulmana sunita¹¹, em contraste com o regime teocrático e xiita do Irã.

Hussein temia a propagação da Revolução Islâmica do Irã para as minorias xiitas no sul do Iraque e para a minoria curda¹² no Norte, que poderiam ser influenciadas pela ideologia de Khomeini. Dessa forma, ele acreditava que uma ação militar contra o Irã ajudaria a neutralizar qualquer ameaça ao regime iraquiano e também a reafirmar sua autoridade como líder regional. Para Dilkin (2017):

A década de 1980 foi marcada por um conflito intenso, a guerra Irã-Iraque, onde o Iraque tentou se aproveitar da revolução Islâmica ocorrida em 1979 no Irã, acreditando que a troca de regimes iranianos provocaria uma desestruturação significativa das capacidades estatais do seu vizinho, tão significativa a ponto de se configurar como a vantagem vital para a vitória iraquiana no conflito. Porém, o contrário logo se fez perceber e a guerra se estendeu durante oito anos sem a vitória efetiva de nenhum dos beligerantes. (DILKIN, 2017, p. 33)

A Guerra Irã-Iraque, travada entre 1980 e 1988, é amplamente considerada um dos conflitos mais devastadores da história contemporânea, com repercussões significativas nas esferas geopolítica, econômica e social dos dois países envolvidos. O legado da guerra

10 Revolução inacabada. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/mundo/new-york-times/revolucao-inacabada-9mgvni1ikwfdfa7wkb4wne0y6/>. Acesso em: 22 jul. 2025

11 Os sunitas são um ramo do Islã que não têm uma liderança religiosa centralizada e não reconhecem a infalibilidade de líderes religiosos humanos. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/diferenca-entre-xiitas-e-sunitas.htm> Acesso em: 02/06/2025

12 Os curdos são um povo sem Estado que vive no Iraque, Irã, Turquia e Síria. De origem indo-europeia, eles descendem dos medos da Pérsia antiga, que fundaram um império no século VII a.C. Em sua maioria muçulmanos sunitas, com minorias não-muçulmanas e muitas vezes formações políticas e laicas. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/entenda-quem-sao-os-curdos-povo-sem-estado-que-quer-independencia-21867045> Acesso em: 02/06/2025

continua a ser sentido até os dias atuais, especialmente no Irã, onde a identidade nacional foi profundamente moldada pela resistência tanto ao Iraque quanto à influência ocidental. Segundo o autor:

No Irã, devido à forte centralização de poder durante a era de Khomeini, a sua morte em 1989 provocou uma crise sucessória, pois o vácuo provocado pela falta do líder supremo que guiou a revolução islâmica dificilmente poderia ser preenchido. Com isso, em junho daquele ano, o Irã passou por uma reforma constitucional, onde foram introduzidas algumas emendas que visavam a descentralização do poder para suprir o problema da crise sucessória. A principal medida institucionalizada pela teocracia iraniana foi a eliminação do cargo de primeiro-ministro e a transferência de suas funções para um presidente da república eleito por voto popular direto a cada quatro anos. (DILKIN, 2017, p. 44)

Para o Iraque, o conflito desempenhou um papel crucial na instabilidade interna que caracterizou o regime de Saddam Hussein nas décadas seguintes. Além disso, a guerra evidenciou as dinâmicas regionais complexas do Oriente Médio, onde questões relacionadas à identidade religiosa, ao nacionalismo e à geopolítica se entrelaçam, tornando o contexto da guerra ainda mais multifacetado e de difícil resolução.

É nesse espaço-tempo dos conflitos da Guerra Irã-Iraque que se situa o filme *Under the Shadow*, do diretor Babak Anvari, onde Shideh e Dorsa, mãe e filha, vivenciam as repercussões da Revolução Islâmica no Irã que modificaram as relações públicas e privadas da atuação das mulheres na sociedade, além de serem perseguidas por seres espectrais que tomam uma corporeidade quando aparecem sob lenços.

O véu, frequentemente associado a questões de identidade, gênero e poder, adquire uma dimensão ainda mais profunda quando analisado pela perspectiva da fantasmagoria, conceito que explora a presença do oculto no imaginário coletivo, e é um marcador simbólico multifacetado, representando tanto o ocultamento quanto a revelação. Frequentemente entendido como um símbolo de modéstia e submissão feminina, o *hijab* transcende essas limitações, tornando-se também um objeto de resistência e fluidez na construção da identidade feminina. Essa ambiguidade reside em sua capacidade de criar uma fronteira entre mundos, fazendo com que o véu represente não apenas uma proteção ou restrição, mas também uma transição entre o visível e o invisível.

Dentro desse universo simbólico, uma figura de grande relevância na mitologia persa são os *djinns*, seres sobrenaturais que, como espectros, interagem entre os mundos dos vivos e dos mortos. Os gênios estão constantemente entre diferentes dimensões, sendo invisíveis para os humanos, mas capazes de interagir com o mundano. Esse limiar entre o conhecido e o desconhecido, o real e o fantástico, conecta o véu e o sobrenatural

fantasmagórico, pois ambos compartilham a ideia de ocultação e transição que assombram as personagens Shideh e Dorsa com o passado, presente e futuro de suas vidas em meio aos bombardeios da guerra.

3.2 A FANTASMAGORIA DO VÉU

Shideh, a protagonista, é uma mulher iraniana que vive em um período de transição política e social, logo após a Revolução Islâmica de 1979. Ela é uma figura central na narrativa, e sua luta contra as forças invisíveis dos *djinns* é, simbolicamente, uma luta contra as forças opressivas da sociedade iraniana pós-revolucionária. A personagem de Shideh encarna o conflito entre a submissão e a autonomia no contexto de um regime que impõe uma visão rígida sobre as mulheres, incluindo a obrigatoriedade do uso do *hijab* e a imposição de uma ideologia religiosa opressiva.

O uso da vestimenta obrigatória por Shideh não é uma escolha simbólica passiva, mas uma representação das restrições que ela enfrenta. Sua resistência não é apenas externa, no sentido de rejeitar a nova política, mas também interna, manifestando-se em sua autonomia sobre o próprio corpo e na recusa ao conformismo imposto pela Revolução Islâmica e pela Guerra Irã-Iraque, e ela mantém a habilidade de se expressar e resistir, mesmo quando a sociedade ao seu redor insiste que ela disponha da obediência exigida.

A confusão perturbadora entre realidade e ilusão atravessa os dias de Shideh, que lamenta não poder retomar seus estudos em Medicina, sonho de sua falecida mãe, enquanto seu marido Iraj é convocado como médico para a equipe de frente na guerra. Sua angústia progride ao passo que a questionam sobre ter abandonado os estudos no passado para participar de grupos de oposição na Revolução Islâmica, motivo pelo qual é impedida de voltar à Universidade de Teerã pelo Regime Islâmico do Aiatolá Khomeini, e ter que priorizar o trabalho laboral de cuidados da filha Dorsa enquanto seu marido realizava-se no campo profissional que desejava.

As aparições fantasmagóricas têm seu início com alucinações após um míssil iraquiano atingir o apartamento de seus vizinhos idosos de condomínio. Ela é chamada para ajudar por “ser médica”, mas não consegue reanimar o Sr. Bijari e isso reverbera profundamente sobre suas certezas e habilidades, vulnerabilidades e impotência, tanto como mulher quanto como mãe. A força invisível da ameaça dos *djinns* vê nesse momento de fragilidade uma oportunidade de ir se infiltrando em sua casa e em sua mente, e nesse contexto, representa como o passado continua a afetar e perseguir o presente de Shideh. A

Guerra e o Regime Teocrático que a subjagam se tornam fantasmas que invadem sua casa, forçando-a a confrontar suas próprias memórias e medos internos.

Durante um episódio de sonambulismo, Shideh vê que Iraj está deitado de bruços ao seu lado na cama e ao acariciar suas costas tem um momento de alívio como se naquele momento estivesse com controle sobre si, de uma paridade no seu casamento, onde seu marido seja compreensível e entenda seus erros no lugar de questioná-los, mas o instante logo se torna ameaçador quando o gênio invade a colcha e toma uma forma fantasmagórica que tenta matá-la.

Já Dorsa, filha de Shideh, é um reflexo da inocência subjugada. Embora jovem e aparentemente protegida da brutalidade do regime político, Dorsa não está imune ao impacto das forças invisíveis que assombram sua casa. Sua interação com os *djinnns*, representados como entidades fantasmagóricas, manifesta-se de maneira mais direta. Para Dorsa, o véu não vem com o significado político opressor, por não ter uma vivência social consolidada que construa a noção sobre liberdade, já que quase todos os anos de sua vida foram com interações limitadas até então e, por causa da Guerra, sem convivência escolar. A experiência de Dorsa, imersa na fantasia e no medo, reflete a vulnerabilidade da infância frente a um mundo assombrado por histórias, medos e tensões sociais que somatizam durante a noite quando todos estão dormindo e ela fica sozinha no quarto.

O medo noturno, ancestral e profundamente enraizado na psique humana manifesta-se como experiência liminar entre o real e o imaginário, especialmente na infância. Trata-se de um temor primitivo que atravessa culturas e épocas, como observa Delumeau na obra “História do medo no Ocidente, 1300-1800: Uma cidade sitiada” (1999) ao refletir sobre os terrores silenciosos que emergem no escuro:

Esses medos que voltavam todas as noites sem dúvida sensibilizaram a humanidade e ensinaram-na a temer as armadilhas da noite. O medo na escuridão é também aquele sentido de repente por uma criança que adormeceu sem dificuldade, mas depois desperta uma ou várias vezes tomada de terrores noturnos. De olhos abertos, parece ainda olhar as imagens assustadoras de seu sonho. Trata-se então de “perigos subjetivos”. E esses constituem talvez a principal explicação dos medos que nos invadem à noite. Mesmo “para bom número de adultos, a inquietação neles desenvolvida pelas trevas, se existe, é feita desse sentimento de que alguma coisa de temível vai lançar-se sobre eles, saindo das sombras, ou os espreita, invisível.” (DELUMEAU, 2009, p. 141)

A relação de Dorsa com os *djinnns* é carregada de misticismo, mas também de medo do desconhecido. Ela é capaz de ver e interagir com os seres espirituais de maneira mais

tangível, o que a coloca em uma posição direta de confronto com o sobrenatural. Em contraste com Shideh, que tenta se afastar do horror pela negação e pela opressão, Dorsa parece ser atraída por essas entidades invisíveis e tenta se proteger com amuletos dados por seu vizinho Mehdi, um gesto que mostra como as novas gerações são contagiadas pelas tensões sociais e políticas da sociedade iraniana pós-revolucionária, ao mesmo tempo em que preservam uma certa inocência e curiosidade.

O terror que Dorsa vivencia ao ser perseguida pelos gênios, portanto, pode ser interpretado como uma analogia do medo de um futuro incerto, construído sobre os escombros de uma nação destruída pela Guerra e pela repressão ideológica. Esses ataques se tornam um símbolo da perda de inocência e da impossibilidade de escapar dos horrores do passado, uma presença constante que ronda a vida de Dorsa e a impede de desenvolver uma identidade segura.

O movimento dos tecidos também simboliza a maneira como o medo se instala de forma gradual e imperceptível. À medida que o *djinn* manipula o ambiente, ele cria interrupções sutis que alteram a percepção das personagens. As cortinas que se movem de maneira inquietante ou os lençóis que balançam sem razão visível se tornam uma manifestação tangível de uma ameaça invisível, o que amplifica o clima de desorientação e incerteza. Essas manifestações quase etéreas dos gênios lembram o medo difuso e instável que Shideh e Dorsa experimentam, onde a ameaça nunca é diretamente confrontada, mas sempre está ao alcance, esperando para consumir o próximo passo em falso.

4 ALEGORIAS DA GUERRA IRÃ-IRAQUE

O cinema de terror, um dos gêneros mais antigos e populares da história do cinema, tem sido utilizado não apenas para entreter, mas também para comentar e criticar as dinâmicas sociais, culturais e políticas de uma sociedade. Muitas vezes, o medo, a ansiedade e o pavor expressos através das imagens são reflexos dos horrores sociais que afligem as pessoas em um determinado momento histórico. As entidades sobrenaturais, monstros, fantasmas ou demônios que habitam o universo deste gênero audiovisual frequentemente atuam como alegorias para forças opressivas e desconcertantes que afetam a sociedade, desde guerras e desigualdade social até questões de identidade e liberdade. Para Santos (2009):

A possibilidade de escapar de uma realidade indesejável fez com que os filmes de terror alcançassem grande popularidade nos anos de 1930. Com o mundo se despedaçando em decorrência da quebra da bolsa, a realidade parecia mais cruel do

que a ficção e os cinemas se enchiam de pessoas que se refugiavam, de muito bom grado, dos horrores reais. (SANTOS, 2009, p. 28)

Em uma análise aprofundada dos filmes de terror como espelho para os horrores sociais, é possível perceber que o gênero, embora envolva frequentemente elementos sobrenaturais, lida com os medos coletivos e as tensões sociais da humanidade, sobretudo com o crescente sentimento de impotência e alienação diante de sistemas de poder totalitários, conflitos bélicos ou pressões culturais. No contexto do pós-guerra, em especial após os bombardeios atômicos no Japão, o medo da aniquilação nuclear passou a habitar o imaginário ocidental, influenciando diretamente a produção cinematográfica. Segundo o autor:

Ao lançarem a Bomba Atômica nas cidades de Hiroshima e Nagasaki, os Estados Unidos desencadearam um trauma coletivo na população, que passou a conviver com o medo constante de mutações e demais reações à radiação. Com a suspeita de espionagem atômica, o clima piorou, quando a sociedade estadunidense começou a se ver como possível alvo de suas próprias bombas. O site Horror Film History conclui que os filmes de monstro e alienígenas proporcionavam horas de escapismo à audiência estadunidense, por mostrar uma força destruidora não-humana sendo derrotada pelos esforços dos humanos. (SANTOS, 2009, p.32)

O gênero, em sua essência, apresenta o que é desconhecido e o que é proibido, muitas vezes desafiando normas sociais e revelando as forças que moldam o comportamento humano de maneira oculta, mas poderosa. Filmes como *Under the Shadow* (2016), de Babak Anvari, exemplificam como o terror pode refletir os traumas de uma sociedade marcada pela guerra, pela repressão política e pelas normas de gênero restritivas.

O gênero de terror historicamente reflete temores sociais que são comuns em períodos de incerteza, crise ou transformação. Monstros e entidades sobrenaturais frequentemente assumem o papel de forças externas que representam ameaças à segurança e à ordem social. No entanto, ao longo dos anos, o terror também passou a explorar os medos que surgem da própria psique humana e das dinâmicas sociais que têm um impacto profundo nas vidas das pessoas.

Esses filmes revelam o quanto o horror externo muitas vezes é alimentado ou amplificado pelo horror interno, ou seja, pela forma como as pessoas lidam com seus próprios demônios, seja no contexto de uma guerra devastadora, de uma opressão política ou da repressão de identidades e desejos.

Em *Under the Shadow* (2016), o terror do *djinn* que assombra a protagonista Shideh e sua filha, Dorsa, em Teerã, durante a Guerra Irã-Iraque pós-Revolução Islâmica, é exterior e sobrenatural, mas também profundamente interno. O *djinn* manifesta-se como um

monstro invisível, mas poderoso, que habita os espaços fechados e escuros, alimentando-se dos medos e angústias das personagens.

A chave para compreender como *Under the Shadow* usa o terror como alegoria para os horrores sociais está em seu contexto histórico e cultural. O filme não é apenas sobre a ameaça de um *djinn* sobrenatural; ele também faz uma crítica à repressão política e à opressão de gênero no Irã pós-revolucionário. O país passou a viver sob um regime autoritário que restringe severamente a liberdade das mulheres, impondo-lhes códigos de vestimenta, restrições de movimento e limitando sua participação plena na vida pública. O véu, que se torna obrigatório para as mulheres, é um dos principais símbolos dessa opressão de gênero. Ele não é apenas uma peça de vestuário, mas também um símbolo de subordinação e controle social, um manto de invisibilidade que impede a mulher de ser livre e de se expressar plenamente em sociedade.

No filme, o véu e a presença constante de forças externas (como o Regime e a Guerra) simbolizam uma realidade em que as mulheres, como Shideh, vivem sob a vigilância constante e sufocante. A protagonista, que antes da revolução havia sonhado em ser médica, agora se vê restrita à função de mãe e esposa, perdendo seu direito à autodeterminação e sua identidade pessoal. A repressão social que Shideh enfrenta se traduz também no medo que ela experimenta no filme: não apenas o medo de ser punida ou vigiada, mas de ser esquecida ou apagada pela sociedade.

A figura do *djinn* pode, então, ser entendida como uma representação do medo interno de Shideh, que se sente impotente diante das restrições impostas pelo regime e a guerra. Além disso, a entidade sobrenatural também simboliza o temor do passado, das perdas pessoais e de não conseguir proteger sua filha das ameaças externas e internas que as cercam. O labor e os cuidados maternos de Shideh constituem um dos eixos mais significativos da narrativa, pois evidenciam a intersecção entre a experiência íntima da maternidade e as pressões externas de uma sociedade marcada pela guerra e pela repressão patriarcal. Shideh desempenha o trabalho materno em condições de extrema precariedade: sem apoio social, com recursos limitados e sob constante vigilância normativa. O cuidado da filha ultrapassa a dimensão prática de alimentar, de educar, de proteger para se tornar um exercício de resistência simbólica contra as forças externas que buscam desestabilizar sua integridade.

O gesto materno, portanto, adquire contornos políticos e ao insistir em cuidar de Dorsa mesmo quando tudo ao redor ameaça ruir, Shideh transforma a maternidade em ato político e simbólico. O filme, contudo, não idealiza a maternidade, mas a problematiza como experiência vivida sob as pressões da guerra e do autoritarismo, revelando que o gesto de

proteger e cuidar pode ser, em si, um gesto de enfrentamento.

A figura do *djinn* pode, então, ser entendida como uma representação do medo interno de Shideh, que se sente impotente diante das restrições impostas pelo regime e a guerra. Além disso, a entidade sobrenatural também simboliza o temor do passado, das perdas pessoais e de não conseguir proteger sua filha das ameaças externas e internas que as cercam. A jornada de Shideh no filme é, assim, uma luta contra o terror que nasce tanto de uma ameaça sobrenatural quanto das forças reais e visíveis da sociedade iraniana da época.

Outro elemento importante na atmosfera de *Under the Shadow* é a Guerra Irã-Iraque, que serve como um pano de fundo essencial para a narrativa. Embora o filme não seja centrado diretamente nas batalhas, a presença constante dos bombardeios, o medo da morte iminente e a sensação de desespero coletivo permeiam toda a atmosfera do filme. O *djinn*, em muitos aspectos, é uma personificação do trauma psicológico coletivo causado pela guerra: o temor não vem apenas do inimigo visível (como os ataques aéreos), mas também do medo invisível que persegue as pessoas em suas casas, em suas mentes e em suas rotinas diárias. Gil (2002) afirma:

O objectivo é considerar a noção de “atmosfera” como sendo um possível elemento fílmico, e mais precisamente, uma figura fílmica. Entende-se por “figura fílmica” uma forma particular de expressão, neste caso originada pela própria representação e criada por determinados princípios específicos ao cinema (por exemplo, uma figura fílmica básica é o grande plano). A atmosfera seria um elemento fílmico de corpo inteiro, identificável e possível de analisar. O que é a atmosfera? É um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado. A atmosfera manifesta-se como um fenómeno sensível ou afectivo e rege as relações do homem com o seu meio. Não é por acaso que os expressionistas alemães associavam-na à noção de Stimmung, que é um tipo de disposição de espírito e de alma emanante das “coisas” do mundo. (GIL, 2002).

O *djinn*, além de representar o temor cultural, também pode ser visto como um símbolo do medo do desconhecido, um tema recorrente nos filmes de terror que, em *Under the Shadow*, reflete a insegurança gerada pela guerra, onde o futuro é imprevisível e a sensação de perigo iminente está sempre presente. O horror, portanto, não é apenas um pavor imediato, mas também uma ansiedade existencial que se perpetua em um estado contínuo de vulnerabilidade.

Dessa forma, *Under the Shadow* transcende a categoria de um simples filme de terror com criaturas e entidades sobrenaturais, configurando-se como uma crítica social contundente aos sofrimentos enfrentados por indivíduos submetidos a contextos de constante ameaça. O horror, na narrativa fílmica, atua como meio de revelar as tensões e violências sociais e constitui uma poderosa visão sobre a condição humana diante do medo, da censura e

da perda de autonomia diante das forças que governam a vida em tempos de crise.

4.1 UNDER THE SHADOW: UMA ANÁLISE CINEMATOGRÁFICA

O filme começa apresentando Shideh, interpretada por Narges Rashidi, uma mulher jovem e moderna, que luta para encontrar seu lugar na sociedade iraniana. Após a Revolução Islâmica de 1979, o regime do Shah Mohammad Reza Pahlavi foi substituído por um Regime Islâmico Fundamentalista que impôs restrições severas, especialmente às mulheres, no campo social, político e privado. Shideh se vê forçada a seguir as novas leis, que incluem restrições sobre o uso de vestimentas e a ocupação de espaços públicos.

Após a cartela inicial que traz informações sobre o momento histórico do longa, o diretor mostra um corredor que dá acesso à Universidade de Teraã e algumas estudantes vem em direção contrária à porta e saem de quadro (FIG. 3). Ao fim da cena restam apenas homens e, utilizando de um *contra-plongée*, uma sirene de avisos.

Figura 3 – Corredor da Universidade de Medicina



Fonte: Print screen do filme *Under the Shadow* (2016)

Essa introdução ao contexto social é fundamental para compreender o conflito de Shideh, que busca manter sua independência, mas é constantemente confrontada pela presença de forças políticas e culturais que tentam subjugar-la. Essa dinâmica é uma das bases do terror psicológico do filme, já que o regime patriarcal que limita suas opções também serve como uma força sobrenatural que ameaça sua liberdade pessoal e identidade.

Shideh conversa (FIG. 4) com o diretor da Universidade e fala sobre a possibilidade de voltar a estudar e junto da negativa dele acontece um bombardeio ao fundo

através da janela que separa os dois. Na parede da sala tem um quadro com o rosto do Aiatolá Ruhollah Khomeini, líder teocrático supremo do Irã, o que escancara as restrições de seu Governo. A cena é gravada em primeiro plano onde há o jogo de plano e contra-plano para o diálogo dos dois. A sala esvaziada de cores saturadas destacam o vermelho das canetas e da roupa usada por Khomeini no quadro da parede.

Figura 4 – Shideh conversa com o diretor



Fonte: Print screen do filme *Under the Shadow* (2016)

A direção de Babak Anvari é caracterizada pela sutileza e pelo ritmo gradual, o que faz com que o filme evite os clichês do gênero de terror convencional que já iniciam com cenas de ação, mortes e acidentes sem motivo aparente, mas que precede os acontecimentos da história. Anvari demonstra um domínio da construção de tensão psicológica ao empregar uma narrativa que é, em sua maior parte, interna e subjetiva.

Em uma sequência, Shideh está em primeiríssimo plano de perfil dentro do carro voltando para casa (FIG. 5) e quando avista a vigilância acontece a mudança de perspectiva para um contra-plano frontal do para-brisas do seu carro e um soldado em plano médio ordena que ela pare. Ele então se aproxima e divide um primeiro plano de perfil com Shideh, confere o carro e a vestimenta. Ao ser liberada, Shideh derrama uma única lágrima que retém desde muitos anos. Sem a esperança de voltar a estudar medicina sua vida perde o sentido.

Figura 5 – Volta para casa



Fonte: Print screen do filme *Under the Shadow* (2016)

A história não se estrutura em torno de grandes revelações ou eventos explícitos mais comuns ao gênero de horror, mas sim em uma progressão de experiências psicológicas que intensificam a sensação de insegurança e desorientação da protagonista. Isso é alcançado por meio da manipulação das percepções e da realidade da personagem, na qual o sobrenatural não é apenas uma ameaça visível, mas se confunde com os horrores internos e sociais enfrentados por ela.

Ao chegar no condomínio, Shideh retira o *hijab* em primeiríssimo plano (FIG. 6) e lamenta com sua vizinha Sra. Fakur que cuida de Dorsa quando precisa sair. A criança é filmada em *plongée* segurando sua boneca, angulação que reforça a inocência de Dorsa em não compreender a dor da mãe. A retirada do véu por Shideh simboliza menos uma prisão e que, agora em casa, resolverá como lidar com a impossibilidade de voltar a ser o que era antes da Guerra.

Figura 6 – Shideh tira o *hijab*



Fonte: Print screen do filme *Under the Shadow* (2016)

Logo após a introdução ao ambiente político, o filme começa a insinuar uma presença sobrenatural na casa de Shideh e sua filha Dorsa, interpretada pela atriz Avin Manshadi. A primeira manifestação fantasmagórica ocorre quando objetos começam a se mover sozinhos, e Shideh percebe a presença spectral dentro da casa. Essa primeira

manifestação é registrada por meio de uma câmera subjetiva, frequentemente colocando o espectador na perspectiva de Shideh, o que cria um senso de imprevisibilidade e desorientação.

Anvari também adota uma direção que privilegia a intimidade e a imersão na experiência subjetiva de Shideh (FIG. 7) que sofre mais um horror noturno. Nele, Shideh levanta e senta-se na cama e olha para Dorsa em pé em frente a cama, e o movimento de câmera acompanha a personagem numa rotação de 0 a 90 graus em plano aberto de perfil. Shideh segura algo como um bebê em seus braços e, pensando ser Dorsa, olha para baixo e se dá conta que segura Kimia, boneca de sua filha, mas logo desperta do pesadelo e corre para socorrer Dorsa que é trancada para fora do quarto pelo *djinn*.

O filme frequentemente a segue de perto, com planos fechados que enfatizam suas expressões e reações, permitindo ao espectador uma conexão profunda com o estado emocional da protagonista. A câmera, muitas vezes, segue seus movimentos de forma suave e quase imperceptível, criando uma sensação de continuidade e imersão, em que a tensão vai se acumulando sem que o espectador perceba de imediato, permitindo que a tensão se construa lentamente e sem pressa.

Figura 7 – Entre horrores noturnos



Fonte: Print screen do filme *Under the Shadow* (2016)

À medida que a trama avança, a tensão aumenta e Shideh e sua filha se veem cada vez mais isoladas em sua casa. O ambiente de guerra e conflito é retratado através de sons de bombas e ataques aéreos constantes, que se tornam parte do cenário de horror psicológico. Shideh, embora ainda resistindo à imposição de vestimentas conservadoras, é forçada a se submeter a determinadas normas devido à pressão do ambiente, simbolizando a submissão e a restrição da identidade feminina.

Em um momento-chave do filme, Shideh é confrontada pela necessidade de obediência e pela perda de autonomia sobre seu corpo (FIG. 8). Dorsa e Shideh descansam na mesma cama quando surge algo que se assemelha ao Sr. Bijari despido na porta do quarto, rapidamente Shideh levanta e carrega Dorsa nos braços deixando a casa e condomínio.

Enquanto corre descalça na rua um movimento de câmera travelling acompanha seus passos até irem de encontro com um carro da vigilância armada.

Os soldados param o carro, descem com suas armas e questionam a ausência do véu de Shideh em plano aberto com baixa iluminação, apenas as luzes dos postes e dos faróis do carro. Na delegacia, Shideh recebe uma advertência por sair de casa sem roupas apropriadas e recebe um *hijab* para se cobrir e ser liberada para voltar para casa. O tecido, que poderia ser interpretado como uma forma de proteção e preservação da identidade, é aqui mostrado como mais uma camada de controle, em que a mulher perde sua individualidade e se vê refém de um movimento patriarcal opressor. O véu, que originalmente simbolizava modéstia e proteção, é reconfigurado aqui como uma armadura social que impede a mulher de expressar sua verdadeira identidade.

Figura 8 – Estamos na Suíça agora?



Fonte: Print screen do filme *Under the Shadow* (2016)

O estilo visual adotado por Anvari também aponta para o cenário social e político opressor do Irã Pós-Revolução, onde o controle e a vigilância são constantes. O prédio onde Shideh e sua filha vivem, muitas vezes, parece um labirinto sem saída, um microcosmo da sociedade opressiva em que as personagens estão inseridas. A direção de Anvari explora o

medo gerado pela incerteza e pela ameaça invisível. O uso de um terror psicológico e sobrenatural é, assim, uma metáfora para o próprio controle invisível exercido pelo regime e pelas normas sociais repressivas.

O verdadeiro horror se manifesta quando a presença do *djinn* sob um véu se intensifica, e Shideh começa a questionar sua própria sanidade (FIG. 9). Shideh atende ao telefonema de seu marido Iraj, o sinal da ligação está ruim, mas ele insiste para que ela e Dorsa se hospedem na casa de seus pais para maior segurança. A cena inicia com um plano detalhe do telefone fixo e das mãos de Shideh, mas logo enquadra seu rosto enquanto responde que precisa achar algo que perdeu para então sair de Teerã.

Figura 9 – Quem é?



Fonte: Print screen do filme *Under the Shadow* (2016)

Durante as falhas que a ligação apresenta, Shideh ouve batidas na porta e logo larga o telefone e vai em direção ao olho-mágico e um espectro fantasmagórico passa pelo corredor em plano médio subjetivo frontal. Com curiosidade em saber para onde o véu foi, Shideh sobe um *hall* de escada e cai na emboscada do *djinn* que voa para dentro de sua casa e a tranca para o lado de fora. Nesse ponto, a narrativa mistura o terror psicológico com uma metáfora para o trauma mental causado pela Guerra e pela repressão política. Os bombardeios e a Guerra que assolam Teerã agem como uma força opressora que, semelhante aos fenômenos sobrenaturais, desestabiliza a vida das protagonistas.

O conflito entre a racionalidade e a superstição é outra característica importante. Shideh tenta inicialmente racionalizar os eventos estranhos que ocorrem em sua casa. Contudo, à medida que o terror psicológico aumenta, ela se vê forçada a aceitar a presença do espírito fantasmagórico, que, nesse contexto, reflete as forças opressoras que ela não pode combater sensatamente. O terror aqui é tanto psicológico quanto cultural, já que as estruturas de poder que controlam sua vida não podem ser confrontadas diretamente de forma prática ou racional.

A cinematografia de *Under the Shadow*, sob a direção de Kit Fraser, é um dos pilares fundamentais na construção da atmosfera tensa e opressiva do filme. A iluminação é um elemento-chave, onde o uso de luzes sombrias e de contrastes acentuados cria um ambiente de incerteza e ameaça constante. A iluminação muitas vezes se restringe a fontes limitadas, como luzes de velas, lâmpadas quebradas ou claridade difusa, o que reforça a sensação de que o perigo está sempre presente, mas nunca totalmente visível (FIG. 10). Isso remete à ideia de uma realidade distorcida e incerta, onde a percepção das personagens é moldada por forças externas e internas que são difíceis de definir.

Figura 10 – Bombardeios e sirenes



Fonte: Print screen do filme *Under the Shadow* (2016)

Em meio à procura da boneca de Dorsa, Kimia, Shideh projeta tudo que está guardado ao chão, pois acredita não ser possível um objeto sumir dentro de casa. A câmera na mão é essencial para visualizar sua frustração e desespero com o que estão passando. Dorsa chega na porta e vê sua mãe chutando seus brinquedos em plano aberto e a encara sem entender o porquê daquilo, mas logo a região é bombardeada afetando a energia do prédio e as duas vão para o porão do condomínio até ser seguro para retornar para casa.

A escuridão e as sombras são usadas como metáforas visuais para as forças invisíveis que cercam as personagens, tanto o *djinn* quanto às pressões externas representadas pela guerra e pelo regime opressor. A sombra, particularmente, é uma presença constante no filme, muitas vezes sugerindo que o mal ou o terror está se movendo à espreita, sem ser completamente revelado. Esse uso das sombras não só cria uma atmosfera de desconforto e mistério, mas também reflete as limitações impostas à liberdade das mulheres iranianas da época. A falta de luz no apartamento reflete a privação de liberdade da personagem principal, que é constantemente cercada por um ambiente fechado e escuro, tanto literal quanto figurativamente (FIG. 11).

Figura 11 – Dorsa sob influência



Fonte: Print screen do filme *Under the Shadow* (2016)

O clímax do filme ocorre quando Shideh descobre que o fantasma, na verdade, não é uma entidade isolada, mas uma manifestação das múltiplas opressões e traumas que assombram sua vida. A revelação de que a ameaça sobrenatural está ligada a um contexto de trauma coletivo, ao trauma da guerra, da revolução, e da opressão patriarcal oferece ao espectador uma nova compreensão sobre a dimensão psicológica do filme.

Com uma estética visual contida, o filme constrói uma atmosfera de constante tensão que evidencia a exposição emocional da protagonista. Shideh, ao tentar se proteger por meio da racionalidade e da confiança na ciência, vê suas convicções ruírem diante da ação insidiosa de forças invisíveis que, embora não se manifestem de forma direta, operam com

intensidade esmagadora. A composição das cenas, marcada por planos fechados e enquadramentos angulosos, acentua a sensação de confinamento e traduz, visualmente, a deterioração psíquica da personagem e sua crescente sensação de impotência diante de um mundo que a isola e silencia.

A composição dos planos também merece destaque, pois a cinematografia é usada para enfatizar a tensão entre o espaço fechado do apartamento e o mundo exterior, representando a sensação de confinamento e de isolamento das personagens (FIG. 12). A escolha por planos longos e estáticos, sem grandes movimentos de câmera, tem como objetivo amplificar a sensação de que o perigo está a espera. Essa estética é fundamental para reforçar o caráter psicológico do filme, já que o medo não surge de eventos dramáticos, mas do desconforto e da percepção alterada das personagens.

Figura 12 – Alvo e proteção



Fonte: Print screen do filme *Under the Shadow* (2016)

A montagem de *Under the Shadow*, supervisionada por Chris Barwell, colabora para a construção do clima psicológico de tensão e incerteza, sendo caracterizada por uma linha narrativa fluida, que raramente recorre a cortes rápidos ou mudanças bruscas de ritmo. Em vez disso, a montagem se concentra em transições sutis, com momentos de silêncio e de tempo dilatado que criam um ritmo mais lento e tenso. Essa escolha estilística permite que a tensão se acumule de forma gradual, sem pressa de alcançar o clímax, o que leva o espectador a viver a experiência do medo da mesma forma que a protagonista.

O uso de cortes longos e de planos que não interrompem a ação rapidamente dá ao filme uma dimensão hipnótica, onde é possível que o espectador se sinta preso ao ambiente e às emoções das personagens (FIG. 13). Em diversas cenas, a montagem é usada para borrar a

linha entre o real e o sobrenatural, criando uma ambiguidade de percepção que é uma das características centrais da narrativa. Por exemplo, o filme frequentemente alterna entre a realidade e a percepção distorcida de Shideh, fazendo com que o espectador compartilhe do seu ponto de vista em relação ao que é verdadeiro e o que é um produto de sua imaginação ou paranoia.

Figura 13 – Invasão fantasma



Fonte: Print screen do filme *Under the Shadow* (2016)

A montagem também trabalha no nível da narrativa fragmentada, especialmente quando Shideh enfrenta momentos de desconexão ou alucinações. Nesse sentido, a estrutura do filme se adapta à psique da protagonista, apresentando as cenas de forma que o tempo e a realidade se tornam elusivos, reforçando a ideia de que a personagem está presa a um ciclo de medo e confusão (FIG. 14). As transições entre cenas também contribuem para esse efeito, muitas vezes mudando sem explicações claras, criando uma sensação de fluxo contínuo e desconcertante que reforça o estado de angústia psicológico.

Figura 14 – Morte velada



Fonte: Print screen do filme *Under the Shadow* (2016)

No desfecho, Shideh consegue escapar da ameaça do *djinn* sob um enorme e pegajoso manto que se transforma em lama movediça, mas a vitória é ambígua. A última cena do filme, em que a personagem enfrenta suas próprias limitações e a realidade da sociedade ao seu redor, sugere que, embora a luta contra o mal sobrenatural tenha sido vencida, as forças culturais e políticas que a oprimem continuam a existir. O véu, que se torna um símbolo da luta de Shideh, é, nesse contexto, um elemento duplo: serve como um dispositivo de resistência contra as imposições externas, mas pode ser visto como um símbolo da permanência da repressão e do controle.

O design de som de *Under the Shadow*, assinado por Gavin Cullen, Will McGillivray e Alex Joseph, é um dos elementos mais importantes para a construção da tensão psicológica do filme. A trilha sonora é minimalista, com poucos momentos de música destacada, mas o uso do som ambiente é crucial para a imersão. Sons como o rangido das portas, o eco dos passos no corredor, ou os sussurros de vento são amplificados para gerar

uma sensação de que algo está oculto na casa. Esses sons, muitas vezes suaves ou indistintos, se tornam perturbadores pela forma como preenchem o espaço vazio do apartamento e invadem os sentidos do espectador, criando uma atmosfera densa e obscura. Carreiro (2021) destaca como o som do vento no filme, em particular, cumpre papel essencial nessa construção:

A justaposição das cenas ilustra o trabalho de modulação dos sons do vento: enquanto na conversa entre mãe e filha os graves dominam a banda sonora, na sequência do míssil o vento é forte e agudo, acrescido de assobios e vozes humanas, que dão a impressão de pessoas gritando em desespero. O contraste é evidente; o efeito sensorial sobre o espectador, poderoso. (CARREIRO, 2021, p.12)

A música é quase ausente, o que contribui para a construção do silêncio como elemento de suspense. Quando a música aparece, ela é minimalista e dissonante, aumentando a sensação de desconforto. Em particular, os momentos em que a trilha sonora se intensifica coincidem com os momentos de maior estresse emocional de Shideh, refletindo seu crescente desespero.

O som também é manipulado para deixar o espectador na dúvida sobre o que é real e o que é imaginado, como nos momentos em que a protagonista ouve sons inexplicáveis, como passos ou sussurros, sem que nada esteja fisicamente presente (FIG. 15). Esses efeitos sonoros criam uma sensação de paranoia, sugerindo que as ameaças externas e internas são uma mistura do sobrenatural e do psicológico.

Figura 15 – Futuro, passado, presente



Fonte: Print screen do filme *Under the Shadow* (2016)

A resistência final de Shideh, portanto, não é uma solução completa para os problemas que ela enfrenta, mas uma expressão da luta contínua pela autonomia feminina em um contexto de múltiplas repressões: sociais, políticas, religiosas e subjetivas. Sua jornada, marcada por silenciamentos e pela negação de sua identidade como mulher e como profissional, encontra no enfrentamento ao *djinn* não apenas um gesto de coragem individual, mas uma manifestação simbólica da recusa em obedecer as estruturas opressoras que tentam anulá-la. O confronto com o fantasmagórico, nesse sentido, extrapola o plano do horror ficcional e se torna analogia das violências invisíveis, mas sistemáticas, impostas às mulheres em tempos de Guerra e regimes autoritários.

O filme termina com uma atmosfera ambígua: embora traga uma sensação de desamparo e instabilidade, também aponta para um rasgo no ciclo de dominação. Essa ruptura, ainda que sutil, se revela no vínculo entre mãe e filha, em sua sobrevivência e na partilha de uma experiência traumática que resiste ao esquecimento. O presente de Shideh e Dorsa é carregado de resquícios do passado e projeções de um futuro incerto e se configura como um fio narrativo entrelaçado por gerações de mulheres que carregam, em silêncio, as marcas da opressão, mas também a potência da memória e da resistência.

Essa teia geracional, rasgada pelo trauma, mas nunca completamente rompida, sugere que o verdadeiro embate não se dá contra um espectro fantasma, mas contra um sistema que transforma o espaço doméstico em território de clausura e vigilância. O *djinn*, nesse contexto, funciona como encarnação alegórica das forças patriarcais que rondam, dominam e aterrorizam o cotidiano feminino. A continuidade frágil, mas insistente, da relação entre Shideh e Dorsa torna-se, assim, um símbolo de resistência, que atravessa o medo e a violência, reafirmando o direito de existir, lembrar e narrar.

Under the Shadow, portanto, não oferece uma resolução tradicional, nem a eliminação do mal como alívio narrativo. Ao contrário, propõe um ponto de inflexão: um momento de pausa crítica em que o espectador é levado a refletir sobre as múltiplas camadas de horror, tanto as visíveis quanto as ocultas, que estruturam a vida das mulheres em contextos marcados pela Guerra e pela repressão ideológica. A ausência de uma conclusão definitiva é, em si, uma declaração política e estética, pois aponta que a libertação não é total, mas um processo contínuo, marcado por pequenas rupturas, gestos de desobediência e a insistência em permanecer. Nesse cenário, a memória e a resistência se tornam os principais atos de enfrentamento diante de um futuro incerto, mas ainda possível.

5 CONCLUSÃO

A pesquisa aqui desenvolvida teve como foco central a investigação do filme *Under the Shadow* (2016), dirigido por Babak Anvari, que utiliza os recursos do gênero terror principalmente a figura da fantasmagoria para representar os horrores sociopolíticos vivenciados pelas personagens no contexto da Guerra Irã-Iraque. A análise permitiu compreender que a obra não se limita a uma abordagem convencional do sobrenatural audiovisual, mas reconfigura os elementos do gênero horror a partir de uma perspectiva profundamente enraizada nas realidades históricas, culturais e afetivas do Irã dos anos 1980. Nesse sentido, o filme revela-se não apenas como uma narrativa de medo e tensão, mas como um dispositivo simbólico que torna visível as múltiplas formas de violência - psicológica, institucional e simbólica -, impostas principalmente às mulheres sob um regime repressivo.

Ao articular o trauma da guerra com a opressão cotidiana sofrida pela protagonista, o filme elabora uma visão sensível e inquietante sobre o modo como conflitos armados e autoritarismo repercutem no interior das estruturas familiares e domésticas. A fantasmagoria, representada pelo *djinn*, adquire um papel multifuncional: ela encarna o medo invisível que permeia a existência das personagens, traduz angústias reprimidas pela cultura e pela história, e funciona como metáfora visual das forças sociais que invadem e desestabilizam o espaço privado. Com isso, a obra desconstrói a dicotomia entre o público e o privado, mostrando que, mesmo à margem do *front* de batalha, o lar pode se tornar uma zona de tensão, assombro e resistência.

A *mise-en-scène* cuidadosamente construída por Anvari foi entendida como um dos principais recursos estéticos utilizados para viabilizar essa alegoria. A cenografia claustrofóbica, o uso expressivo da luz e da sombra, a paleta cromática neutra, os ruídos diegéticos e os planos fixos ou estáticos não apenas amplificam a atmosfera de insegurança e desamparo, como também comunicam, de forma sensorial, os efeitos do medo sobre os corpos e subjetividades das personagens. O horror é, portanto, experimentado menos como um evento externo e mais como uma presença imaterial que se infiltra em gestos, objetos, silêncios e distorções espaciais. Esse horror cotidiano, que se manifesta de modo sutil e cumulativo, revela-se mais eficaz do que imagens explícitas de violência, justamente por sua capacidade de traduzir a natureza insidiosa das opressões vividas pelas mulheres naquele contexto.

A personagem Shideh, figura central da narrativa, ilustra as contradições vividas por uma mulher que se recusa a se submeter inteiramente ao sistema patriarcal e teocrático

que a marginaliza. Sua trajetória é marcada por microrresistências: a recusa em abandonar a casa, a manutenção de práticas pessoais condenadas pelo regime político e o cuidado com a filha mesmo em meio ao colapso. A maternidade, nesse cenário, é apresentada não como ideal romântico, mas como experiência atravessada pelo medo, pela impotência e pela necessidade constante de proteção. A relação com a filha Dorsa, afetada pelo trauma e pela presença do *djinn*, reforça a ideia de que o horror é também intergeracional transmitido, muitas vezes, de forma silenciosa. Assim, o vínculo entre mãe e filha torna-se não apenas um motor narrativo, mas um espaço de espelhamento emocional e resistência afetiva.

Além disso, *Under the Shadow* contribui para a ampliação das fronteiras do cinema de gênero ao apresentar uma narrativa que rompe com o modelo hegemônico do horror ocidental comercial. Ao inserir-se no contexto cultural iraniano, a obra reconfigura os códigos tradicionais do gênero, adotando uma perspectiva localizada, mas cujos temas abordados e experiências evidenciadas encontram ressonância universal. Essa singularidade narrativa e estética posiciona o filme como uma peça relevante do cinema contemporâneo, especialmente por sua capacidade de articular uma crítica sociopolítica por meio de imagens delicadas e perturbadoras.

Com base nos objetivos propostos inicialmente, pode-se afirmar que a análise realizada demonstrou a pertinência de se compreender *Under the Shadow* como uma obra alegórica, em que o horror cumpre função não apenas estética, mas também discursiva e política. A *mise-en-scène* fantasmagórica, os elementos narrativos e a representação sensível da condição feminina em tempos de conflito revelam que o medo, no filme, não é um fim em si, mas um meio de expressar experiências profundas de exclusão, silenciamento e dor.

Por fim, esta pesquisa reafirma a importância do cinema de horror como campo de investigação crítica e como forma legítima de representação das tensões sociais e históricas. Ao trazer à tona as vozes e experiências das mulheres iranianas durante um dos períodos mais opressores da história recente do país, *Under the Shadow* oferece uma poderosa reflexão sobre a relação entre política, gênero, cultura e memória e, ao fazê-lo, amplia as possibilidades interpretativas do gênero horror, mostrando que o verdadeiro terror muitas vezes reside não no sobrenatural, mas nas estruturas de poder que silenciam, marginalizam e assombram os corpos e as vidas.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; AL, E. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 2007.

BENJAMIN, W. et al. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou Paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999.

CARREIRO, Rodrigo. **Coisas que não existem: o papel do som do vento em À sombra do medo**. Galáxia (São Paulo. Online), v. 46, p. 1-16, 2021.

CAUTI, C. **Irã: Da Revolução de 1979 à teocracia**. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/historia-ira-da-revolucao-de-1979-teocracia.phtml>. Acesso em: 22 jul. 2025.

DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

Diferença entre Xiitas e Sunitas. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/diferenca-entre-xiitas-e-sunitas.htm>. Acesso em: 22 jul. 2025.

FAYER, C. **La familia romana**. [s.l.]: L'ERMA di BRETSCHNEIDER, 2005.

FELINTO, E. **A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

FREUD, Sigmund. O “estranho” (1919). In: FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)**. Rio de Janeiro: 1919 Imago, 5 (5-6), 297-324.

GIL, Inês. **Atmosfera como figura fílmica**. In: Estética e Tecnologias da Imagem, Vol. 1. Atas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2012.

Horror Film History. **A História dos Filmes de Terror – MOOD**. Disponível em: <https://www.mood.com.br/filmes-de-terror>. Acesso em: 10 nov. 2023.

Irão suspende promulgação de lei mais dura sobre uso de hijab. Disponível em:

<https://pt.euronews.com/2024/12/19/irao-suspende-promulgacao-de-lei-mais-dura-sobre-uso-de-hijab>. Acesso em: 22 jul. 2025.

Os protestos alastram no Irão depois da morte de Mahsa Amini. Disponível em: <https://pt.euronews.com/2022/09/21/os-protestos-alastram-no-irao-depois-da-morte-de-mahsa-amini>. Acesso em: 22 jul. 2025.

Revolução inacabada. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/mundo/new-york-times/revolucao-inacabada-9mgvni1ikwfdfa7wkb4wne0y6/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

Shahnameh Ferdowsi. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20221207040531/http://shahnameh.eu/ferdowsi.html>. Acesso em: 22 jul. 2025.

Sob a Sombra (2016) - **Elenco e equipe completos - IMDb.** Disponível em: https://www.imdb.com/pt/title/tt4273292/fullcredits/?ref_=tt_cst_sm. Acesso em: 22 jul. 2025.

SANTOS, Jaime Cesar Pacheco Alves dos. **Os filmes de terror como alegoria para os horrores sociais.** 2009. 67 f. TCC (Graduação) - Curso de Publicidade e Propaganda, Faculdade de Tecnologia e Ciências Aplicadas, Centro Universitário de Brasília – Uniceub, Brasília, 2009.

Surah An-Nur - 31 - Quran.com. Disponível em: <https://quran.com/pt/an-nur/31>. Acesso em: 22 jul. 2025.

The Book of the Thousand Nights and a Night — Volume 01. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/3435/pg3435-images.html>. Acesso em: 22 jul. 2025.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

UNDER THE SHADOW. Direção: Babak Anvari. Produção: Emily Leo; Oliver Roskill; Lucan Toh. Reino Unido; Jordânia; Catar: Wigwam Films, 2016. (84 min), son., color.

LE MANOIR DU DIABLE. Direção: Georges Méliès. França: Star Film, 1896. (3 min), p&b, mudo.