

MELANCOLIA E MEDO DO FEMININO EM O *BANHO DO DIABO*

MELANCHOLY AND FEAR OF FEMININE IN THE DEVIL'S BATH

Ana Maria Acker
UNIRITTER

Muriel Rodrigues de Freitas
PUCRS

Resumo: O artigo se propõe a analisar, a partir dos estudos de gênero e da crítica feminista, como o filme *O Banho do Diabo* (2024), de Veronika Franz e Severin Fiala, representa a melancolia feminina no contexto do patriarcado do século XVIII, explorando a interseção entre fanatismo religioso e controle do corpo feminino. A obra, inspirada no fato histórico de Agnes Catherina Schickin, aborda como o suicídio por procuração foi um fenômeno que exacerbou a inação da sociedade da época diante de questões de saúde mental. Analisamos como essas reflexões se evidenciam na produção por meio da encenação e montagem e dão a ver os mecanismos de opressão às mulheres naquele contexto histórico. A linguagem audiovisual revela o processo de desumanização da personagem, de invisibilidade da dor e sofrimento.

Palavras-chave: Melancolia; Feminino; Patriarcado; Cinema; Suicídio por procuração.

Abstract: The article aims to analyze, based on gender studies and feminist criticism, how the film *The Devil's Bath* (2024), directed by Veronika Franz and Severin Fiala, represents female depression in the context of 18th century patriarchy, exploring the intersection between religious fanaticism and control of the female body. The production, inspired by the historical fact of Agnes Catherina Schickin, addresses how suicide by proxy was a phenomenon that exacerbated the inaction of society at the time in front of mental health issues. We analyze how these reflections are evident in the movie through staging and editing and reveal the mechanisms of oppression of women in that historical context. The audiovisual language reveals the process of dehumanization of the character, her invisibility, pain and suffering.

Keywords: Depression; Feminine; Patriarchy; Cinema; Suicide by proxy.

1 INTRODUÇÃO

O cinema de horror, ao longo de sua história, tem funcionado como um espaço privilegiado para a manifestação de medos coletivos, imaginários sociais e estruturas simbólicas de poder. Muito além do susto ou da estética da violência, o gênero se configura como um campo de significação densa, no qual se entrelaçam questões de gênero, religião, moralidade e controle. Neste artigo, propomos analisar o filme austríaco *O Banho do Diabo* (2024), de Veronika Franz e Severin Fiala, à luz da crítica feminista e dos estudos de gênero, com foco na construção da loucura feminina – elaborada discursivamente neste filme como melancolia – em um contexto patriarcal religioso e disciplinar do século XVIII. Na produção, a personagem Agnes, inspirada na figura histórica Agnes Catherina Schickin, vive em um contexto rural da região da Áustria em que o casamento e a constituição de família formavam o universo fundamental das mulheres. Sem conseguir engravidar, oprimida socialmente e pelo núcleo em que habita, ela sucumbe em tristeza e acaba recorrendo ao suicídio por procuração, prática que se disseminou em regiões da Europa entre os séculos XVII e XIX, e que consistia no cometimento de crimes com vistas à absolvição religiosa e encaminhamento à pena capital (Stuart, 2008).

85

A discussão parte da premissa de que o medo, sentimento central à experiência do horror, opera aqui como tecnologia de gênero, ou seja, como um dispositivo simbólico, discursivo e institucional que atua na fabricação e no controle dos corpos e subjetividades femininas, conforme teorizado por Teresa de Lauretis (1987) e Michel Foucault (2008). Essas concepções são identificadas na obra a partir da análise fílmica, por meio da qual também discutimos como a protagonista enfrenta sentimentos de profunda tristeza e desilusão que são desprezados pelo dispositivo patriarcal.

Desta forma, este estudo se propõe a investigar como *O Banho do Diabo* encena tecnologias de gênero e práticas discursivas que associam questões de saúde mental à feminilidade, expondo como o cinema de horror pode não apenas reproduzir, mas revelar as estruturas violentas que historicamente modelaram os lugares sociais e simbólicos das mulheres. Para isso, serão mobilizados autores do campo da teoria do cinema, como David Bordwell (2008; 2013), Andrei Tarkovski (2010) e André Bazin

(1985), articulados a uma perspectiva crítica que compreende o horror como linguagem política e cultural.

2 O HORROR COMO EXPRESSÃO DE QUESTÕES SOCIAIS, RELIGIOSAS E POLÍTICAS

O cinema de horror é um catalisador de medos sociais, questões religiosas e morais, em que é possível identificar temas e elementos que têm ressonância com a ideologia conservadora, como veremos na análise deste artigo. O medo, um dos sentimentos constitutivos da espécie humana, é fundamental neste gênero fílmico e aqui vai ser entendido como um elemento central na construção de tecnologias de gênero. Delumeau, em *A história do medo no ocidente*, nos lembra que só os humanos têm consciência da morte e é ela que os assombra cotidianamente. Segundo o autor, o medo é “inerente à nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte” (Delumeau, 2009, p. 24). Guerras, doenças, catástrofes naturais ou provocadas são motivos de angústias em uma imensa parcela da população.

Entre esses temores, há o medo das diversas violências a que inúmeras populações estão submetidas/os por questões de gênero, raça e classe social. As mulheres vivem sob o peso da violência doméstica, assim como as pessoas transexuais sob a transfobia. O racismo, assim como a misoginia, condena pessoas negras e indígenas a existirem em constante vigilância e luta para sobreviverem. Ainda segundo Delumeau “não só os indivíduos tomados isoladamente, mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidas num diálogo permanente com o medo” (Delumeau, 2009, p. 12). O medo age na perspectiva tanto do consciente quanto do inconsciente, “uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação” (Delumeau, 2009, p. 30). Se o sujeito racional cartesiano parecia de tudo ter domínio, no século XIX, campos diversos do pensamento, como a psicanálise, o coloca em um lugar bem menos seguro, tirando dele a total agência e segurança. Mais tarde, Foucault (1997) também tira da essência do sujeito a racionalidade e o coloca como aquele que é o que dizem dele a partir das práticas discursivas. Neste novelo emaranhado do ser e do que falam do ser, o medo aparece

como termômetro da sociedade, mudando conforme a época, os sujeitos e seus inimigos.

Como o medo é instrumentalizado na narrativa em análise? Qual a relação com a personagem Agnes? Como a loucura intersecciona com estes elementos? Como pretendemos demonstrar, em o *Banho do Diabo* o uso do horror age como força estruturante das relações de poder e gênero.

A Igreja católica foi uma grande catalizadora de medos, por exemplo, e ainda que “o medo da mulher não seja uma invenção dos ascetas cristãos [...] é verdade que o cristianismo muito cedo o integrou e em seguida agitou esse espantinho até o limiar do século XX” (Delumeau, 2009, p. 468). Assim também o fez com a invenção de satanás associando-o às mulheres durante a Inquisição, sendo o *Malleus Maleficarum* o guia das perseguições que milhares delas sofreram até a morte. Neste sentido, o medo é não apenas um sentimento difuso, mas uma ferramenta ativa de controle social e subjetivação. Instrumentalizado pelas autoridades médicas e religiosas, ele opera como uma tecnologia de dominação que disciplina comportamentos e molda identidades femininas.

A associação das mulheres à feitiçaria e ao mal foi uma prática que se estendeu da Idade Média à Modernidade. Quem não se encaixava em normas sociais, despertava desconfiança e medo em aldeias e vilarejos. Nas narrativas, a bruxa representa o monstro como um corpo cultural difuso, salientam Alexander Doty e Patricia Clare Ingham (2014). Entre o humano e o não-humano, tal categoria de monstrosidade borra as fronteiras entre vítima e opressor, complementam os autores. Desta forma, podemos afirmar que a bruxa é um ser de ambiguidade. Por isso, há uma série de atitudes e comportamentos que poderiam ser associados às práticas de feitiçaria, o que impunha ainda mais medo às mulheres nessas épocas.

Conforme Federici (2017), a ligação de mulheres ao assassinato de crianças foi o que motivou muitas ações de caça às bruxas. As parteiras, por exemplo, eram acusadas com frequência de bruxaria se um bebê morria no nascimento, o que acelerou o processo de entrada de médicos homens na função (Federici, 2017).

No contexto fílmico, o medo do inferno, do fracasso reprodutivo, da possessão demoníaca e da exclusão social atua como força coercitiva que limita a agência das mulheres e legitima intervenções violentas sob o pretexto da salvação. Em Agnes, esse

medo é internalizado e contraditoriamente resistido: ela sente culpa por não corresponder ao modelo ideal de feminilidade, mas também se recusa a se submeter inteiramente ao papel imposto a ela — o que a torna ainda mais perigosa aos olhos da comunidade. A relação da jovem com a natureza do mesmo modo enfatiza a ambiguidade dela naquele contexto, o que poderia suscitar desconfiança acerca de atos de bruxaria.

A loucura é entendida neste trabalho como uma emergência histórica, inserida na esfera das práticas sociais e morais, como um instrumento de sujeição e não como algo da natureza ou uma doença, ainda que as personagens escolhidas sejam submetidas aos mais comuns estereótipos quando discursivamente nomeadas loucas. A partir de estudos sobre a História da Loucura, situamos este campo analítico dentro da lógica ocidental, que vai enclausurar, a partir da Revolução Francesa, aqueles e aquelas que fugiam das normas burguesas de civilização e cultura. Diversas pesquisas mostram (Foucault, 2015; Didi-Huberman, 2015; Szasz, 1976; Castel, 1978) que o surgimento da loucura, enquanto doença e responsabilidade de um grupo técnico de médicos, serviu aos interesses da burguesia urbana que consolidava seu projeto de poder no final do século XIX e que alguns grupos tiveram maior atenção no que concerne aos diagnósticos e à repressão. Ao verificar a influência dos discursos médico psiquiátricos do século XIX no seguimento de uma tradição muito antiga de ligar à sexualidade das mulheres, discursiva e imagetivamente, ao anormal, foi possível destacar as aproximações, embates e/ou disputas de narrativas entre os discursos que argumentam sobre as ligações do corpo feminino e a loucura e os enunciados das práticas discursivas em *O Banho do Diabo*.

Ao localizarmos a análise no recorte temporal do filme, escolhemos o termo “melancolia”, amplamente utilizado nos séculos XVII e XVIII. Ele não apenas designava um estado emocional, mas integrava um conjunto de representações morais e religiosas que atravessavam o corpo feminino. Conforme observa Foucault (1978), a melancolia ocupava, na Idade Clássica, um espaço simbólico que a vinculava ao pecado e à influência demoníaca, sobretudo nas mulheres. Burton (1621), em sua obra seminal *The Anatomy of Melancholy*, reforça essa concepção, evidenciando como a condição era associada à fragilidade espiritual e à vulnerabilidade moral feminina. Estudos feministas contemporâneos, como os de Schiesari (1992), problematizam a dimensão de gênero

dessa noção, apontando para a forma como ela foi instrumentalizada para reforçar hierarquias patriarcais.

Ainda no que tange a este artigo, a construção social do gênero pode ser entendida como uma prática discursiva que dependeu, ao longo do tempo, de inúmeros emissores e que, ao ser associada à loucura no final do século XIX, ganhou o reforço do saber médico para consolidar a dominação masculina, já que concedeu uma chancela “científica” à associação entre loucura e feminilidade.

As práticas discursivas são uma categoria central para a análise das hierarquias de gênero. Segundo Foucault, elas não são pura e simplesmente modos de fabricação de discursos, mas sim um dado concreto que ganha corpo em conjuntos técnicos, em instituições, em esquemas de comportamento, em tipos de transmissão e de difusão, em formas pedagógicas que ao mesmo tempo as impõem e as mantêm (Foucault, 1997, p. 12).

Suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos números de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade (Foucault, 1997, p. 8).

Como isto vai se relacionar com as questões de gênero e como a loucura será utilizada para caracterizar o ser monstruoso, por exemplo? Imagens clássicas do horror colocam as mulheres como vítimas, vulneráveis ou sexualizadas, com um corpo excessivo e histérico, extrapolando limites e ameaçando a ordem. Linda Williams (1991) fala do corpo feminino, nestes filmes, como espetáculo que comporta imagens saturadas de prazer, medo e dor, em uma performance de arrebatamento que naturaliza imagens de violência puramente misóginas.

Segundo Teresa de Lauretis, concepções culturais de masculino e feminino formam dentro de cada sociedade “um sistema de gênero, um sistema simbólico de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias” (De Lauretis, 1984, p. 211). O gênero, dessa forma, existe como produto e processo de um número de tecnologias sociais (aparatos biomédicos, códigos linguísticos, representações culturais) que vão generificando/engendrando todos e todas nós.

Ainda segundo a visão teórica foucaultiana, temos, na noção de tecnologia sexual, um conjunto de técnicas discursivas que incidem principalmente sobre a sexualização da criança e do corpo feminino, a procriação e a psiquiatrização do comportamento, para falar que, ao contrário do que se afirmava até então, a sexualidade não é apenas uma questão natural, particular e íntima, mas sim construída na cultura e de acordo com os objetivos da classe dominante (Foucault, 2008), colocando a noção de masculino e feminino para muito além das diferenças sexuais. Lauretis estendeu essa análise e propôs tratar também o gênero como “produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (De Lauretis, 1987, p. 208). O que a autora chamou de tecnologia de gênero seria a reiteração constante das tecnologias discursivas de Foucault.

A relação entre medo e melancolia na personagem é central. Seguindo a leitura de Foucault (2015), a loucura aqui não deve ser entendida como uma ruptura psíquica interior, mas como o efeito de uma construção discursiva: Agnes é considerada louca e depressiva não por delírios, mas por não se adequar às normas. Sua recusa a aceitar passivamente a esterilidade como maldição ou falha moral, sua tristeza persistente e suas reações emocionais intensas desafiam o ideal de docilidade feminina, ativando dispositivos de contenção e punição. O medo, nesse contexto, é tanto causa quanto consequência da rotulação: o medo do desvio gera repressão, e essa repressão intensifica a leitura do desvio como um tipo de loucura.

Silvia Federici (2017) oferece aqui uma lente potente ao argumentar que o medo foi historicamente usado para desarticular solidariedades femininas e domesticar corpos insubmissos, sobretudo durante os processos de transição ao sistema capitalista. Agnes é, nesse sentido, herdeira simbólica das mulheres perseguidas como bruxas: ela representa o corpo que falha, que resiste, que sofre — e por isso precisa ser exemplificado. A loucura, então, se torna o nome dado ao insuportável: ao feminino que não serve, que não se cala, que não se reproduz, e que não teme como deveria. A melancolia é lida como fraqueza.

2.1 MEDO E HORROR EM *O BANHO DO DIABO*

O olhar para *O Banho do Diabo* se fundamenta no destaque das práticas discursivas como tecnologias de gênero a partir da análise da encenação, de David Bordwell (2008), e da montagem, sobretudo com a fundamentação de autores como André Bazin (1985) e Andrei Tarkovski (2010). Para Bordwell, "A *mise-en-scène* cinematográfica usa um repertório rico de técnicas que se afinam com a análise poética" (Bordwell, 2008, p. 31). A conjunção entre cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dá uma dimensão da constituição narrativa, bem como a forma que os planos são encadeados. Na obra, investigamos três eixos fundamentais a partir da personagem Agnes Schickin (Anja Plaschg): a relação dela com a natureza, os mecanismos de opressão social e de gênero que ela sofre e a melancolia.

O filme *O Banho do Diabo* começa com a cena de uma mulher jogando um pequeno bebê em um penhasco e se entregando às autoridades em confissão imediata. O crime chocante nos primeiros minutos dá o tom da crueza da narrativa, cujo letreiro indica se passar em 1750. Logo na sequência, vemos uma jovem montando uma guirlanda de plantas – adereço que será usado pela própria na cerimônia de seu casamento (Figura 1). O espectador é arrastado com a personagem para aquele ritual de passagem, uma mudança de vida, a idealização da constituição de uma família. Já na festa isso fica evidente no momento em que uma boneca é entregue à protagonista. Diante dos convidados do vilarejo, a noiva Agnes embala o brinquedo e sorri de forma tímida (Figura 2), projetando um destino unilateral às mulheres no século XVIII – casamento e maternidade. Em meio à celebração (Figura 5), ela recebe do irmão um dedo humano decepado, o que mais tarde identificamos como sendo da mulher que cometeu o crime na abertura do filme.

FIGURA 1 – AGNES EM CONEXÃO COM A NATUREZA AO FAZER A GUIRLANDA DO CASAMENTO



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

A obra de Veronika Franz e Severin Fiala prioriza as sutilezas da encenação para conduzir o espectador ao universo da mulher que, a partir daquele momento, se tornará propriedade do marido Wolf (David Scheid) e da sogra Gänglin (Maria Hofstätter). Há poucos diálogos, as expressões dos personagens são comedidas, simbolizando o rigor dos mecanismos de opressão impostos pela tríade família, sociedade e igreja, dispositivos de poder que formam a tecnologia de gênero (Lauretis, 1987; Foucault, 2008) e que agem sobre a personagem.

92

FIGURA 2 – NA FESTA DE CASAMENTO, JOVEM ESPOSA RECEBE BONECA, SIMBOLIZANDO OS FILHOS QUE O CASAL TERÁ



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

A cena em que o esposo apresenta a casa recém-comprada a Agnes reforça as perspectivas da época: a residência fica em meio a uma vegetação densa, encravada em um barranco, quase subterrânea. O cenário indica a entrada da personagem naquele ambiente triste e inóspito (Figura 3), assim como nós passaremos a adentrar nos tormentos de sua alma. Espaço e protagonista se intercambiam, sendo um a extensão do outro. Neste trecho, podemos apontar conexões entre a obra e a ficção gótica surgida na segunda metade do século XVIII, uma das inspirações do gênero horror (Reyes, 2016). A casa lúgubre, pouco iluminada, simboliza (Figura 3) a troca da luz e da leveza identificadas na festa de casamento para uma vida de obrigações e rara felicidade. A pouca luminosidade possui relação direta com a experiência de horror. Segundo Mathias Clasen (2017), a ligação da escuridão com o horror remonta ao temor dos perigos da noite pelo nossos ancestrais: "A escuridão e o cenário visualmente obstruído são os pilares da ficção de horror. Os seres humanos, com a nossa fraca visão noturna, são especialmente vulneráveis a emboscadas no escuro, e pesquisas demonstram que a escuridão aumenta a ansiedade" (Clasen, 2017, p. 32). A escassez de luminosidade aqui, no entanto, remete mais à solidão, ao desacerto da mulher àquela rotina opressora.

Aliás, a encenação dá a ver essa relação de Agnes, também, com a natureza ao redor. Bordwell (2013) salienta que a *mise-en-scène* articula escolhas interessantes quando prioriza o desenvolvimento da ação dentro do quadro:

Durante os anos 1970 e 1980, as normas de cortes mais rápidos e movimentos mais fluidos da câmara em primeiro plano fizeram da encenação completa dentro do plano uma escolha rara. Em certo sentido, a solução no estilo "foto de identidade" reforçou essa tendência, reduzindo a encenação a um arranjo lateral ainda mais simplificado. Os mais desconcertantes dos esforços recentes no sentido de uma encenação em profundidade sustentada são encontrados no trabalho de um punhado de diretores que repudiam a montagem rápida e o achatamento da encenação perpendicular (Bordwell, 2013, p. 339).

FIGURA 3 – WOLF COMPROU UMA CASA EM MEIO À FLORESTA PARA VIVER COM AGNES



Fonte: O Banho do Diabo (Reprodução dos autores)

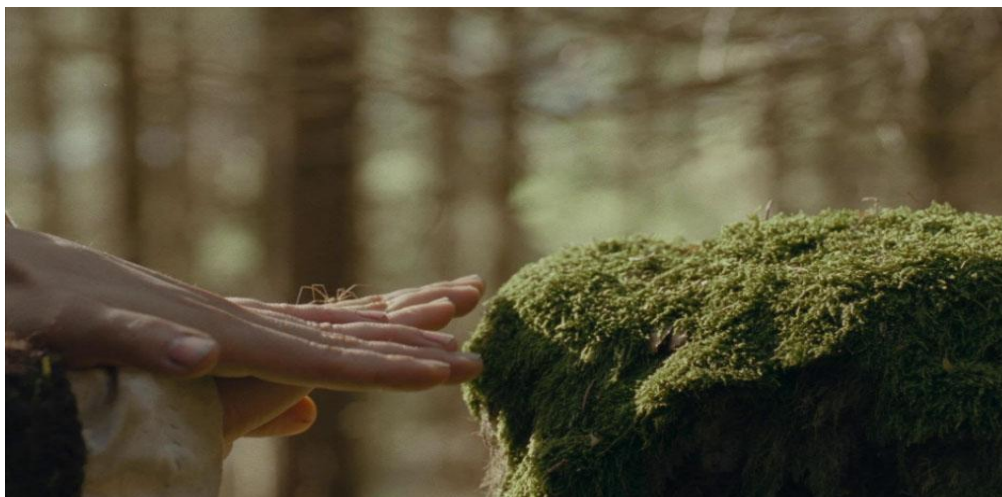
O filme evita os cortes rápidos e alterna enquadramentos abertos com primeiros planos, em uma conexão que lentamente conecta o espectador com as dores dos seres em cena. A montagem, como salienta André Bazin (1985), corta apenas no instante necessário:

[...] quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida. Ela retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da contiguidade física, mesmo se ela é implicada (Bazin, 1985, p. 62).

94

Tal escolha por planos mais longos é essencial para compreendermos o avanço do sofrimento de Agnes, mas nem sempre foi assim e a relação dela com o ambiente demonstra isso.

FIGURA 4 – A PROTAGONISTA GOSTA DE INTERAGIR COM ANIMAIS E ELEMENTOS NATURAIS



Fonte: O Banho do Diabo (Reprodução dos autores)

Sobre a Melancolia

A jovem aparenta tranquilidade e satisfação no contato com a natureza, seja na criação da guirlanda do casamento com flores e ramos, ou das borboletas que pousam em suas mãos e rosto e aranhas que sobem pelos dedos (Figura 4). Durante o trabalho na pesca com o marido Wolf, Agnes coleta insetos, escamas coloridas de peixes, demonstra admiração pelos elementos naturais. No estábulo, acaricia e aproxima o rosto aos animais, como se conseguisse se conectar mais a esses seres do que ao marido e sogra. Nesses momentos de hábitos em meio à natureza, o espectador pode aventar alguma possível acusação de bruxaria que a jovem poderia sofrer na comunidade, porém, à medida que a narrativa se desenvolve, entendemos que a fruição com o entorno natural, assim como a religiosidade, constituem formas de busca por conforto, fuga à realidade opressiva e desumanizadora, suspiros às tecnologias de gênero que engendram o cotidiano da protagonista.

FIGURA 5 – O CASAMENTO É UM DOS RAROS MOMENTOS DE CELEBRAÇÃO DE AGNES



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Discursos de longa duração vão conectar a personagem a um passado que remonta ao período da caça às bruxas na maior parte do continente europeu. Como destaca Levack (2018), a Alemanha e regiões vizinhas, como Áustria e Suíça, foram epicentros da caça às bruxas, onde tribunais locais impulsionaram julgamentos intensos e sistemáticos. Textos como o *Formicarius*, de Johannes Nider, forneceram os primeiros modelos teológicos e morais que influenciaram profundamente obras posteriores, como o *Malleus Maleficarum*, usado amplamente como guia nas perseguições entre os

séculos XV e XVII. O filme se passa na zona rural austríaca, uma área que, como outras partes da Europa Central (especialmente a Alemanha, Suíça e Áustria), foi palco de intensas perseguições a mulheres que foram chamadas de bruxas entre os séculos XVI e XVIII.

À medida que a personagem vai se decepcionando com o casamento, a impossibilidade de engravidar, o autoritarismo que enfrenta por parte da mãe de Wolf, a conexão com o cotidiano passa de serena à angustiada. Agnes pesca com rio lodoso e quase fica presa na água congelada (Figura 6), se perde em meio à floresta após a brincadeira de algumas crianças. Em outra situação, se debate e quase cai em meio a espinhos. Esses elementos destacam o quanto a natureza e a casa deixaram de ser lugares em que a jovem procurava refúgio para se tornarem apenas mais espaços de dor, sofrimento e invisibilidade. Nestas situações, a mulher aparece sozinha no plano, escolha narrativa e de montagem que demarcam o avanço da sensação de isolamento. Para Andrei Tarkovski (2010, p. 128), “uma verdadeira imagem artística oferece ao espectador uma experiência simultânea dos sentimentos mais complexos, contraditórios e, por vezes, mutuamente exclusivos”. A experiência das sensações difusas e contraditórias de Agnes ficam evidentes na composição fílmica que a mantém em separado, quase como se o universo interno dela tomasse conta da vida de todos – é a dor em manifestação visual.

FIGURA 6 – A JOVEM É REPRESENTADA, MUITAS VEZES, SOZINHA NO PLANO



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

O modo como essas situações são apresentadas se relacionam com as ideias de Tarkovski acerca da montagem como um instrumento que faz o tempo fluir em toda a potência narrativa e estética pela organização dos planos: “A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida” (Tarkovski, 2010, p. 135). Tais tensões se manifestam em *O Banho do Diabo*, uma vez que o incômodo crescente na vida da protagonista é sentido pela transformação do espaço à medida que a condição de saúde mental se agrava.

A rotina de pescaria é coordenada pela matriarca da família. Wolf chega a argumentar que aquele não é um trabalho para mulheres, quando recebe a resposta da mãe de que se ela pode executá-lo, a nora também possui condições para tanto. Embora a obra se passe em 1750, a organização laboral é bastante rudimentar e emula a transição entre o sistema feudal aos primeiros movimentos rumo à acumulação primitiva, fase inicial do Capitalismo (Federici, 2017). Agnes ajuda Gänglin nos pagamentos aos trabalhadores após a jornada. Todavia, não há dinheiro em moeda: o salário é um pedaço de pão. O período de transição para novas formas econômicas a partir da constituição das jornadas de trabalho, contraditoriamente, aumentou a pobreza na Europa ao invés de diminuí-la.

No século XIV, as mulheres recebiam metade da remuneração de um homem para realizar a mesma tarefa; mas, em meados do século XVI, estavam recebendo apenas um terço do salário masculino (que já se encontrava reduzido) e não podiam mais se manter com o trabalho assalariado, nem na agricultura, nem no setor manufatureiro, um fato que, sem dúvida, é responsável pela gigantesca expansão da prostituição nesse período. O que se seguiu foi um empobrecimento da classe trabalhadora, um fenômeno tão difundido e generalizado que, em 1550 e muito tempo depois, os trabalhadores eram simplesmente chamados de “pobres” (Federici, 2017, p. 151).

Federici (2017) salienta, ainda, que do século XVI ao XVIII, a dieta dos trabalhadores foi basicamente constituída por pão, contrastando com a fartura de carne da Baixa Idade Média. Ao entregar o alimento feito de farinha escura e água aos pescadores, por mais de uma vez Agnes é indagada a dar pagamento maior. Em uma dessas situações, uma trabalhadora grávida pede um pedaço de pão a mais, entretanto a pescadora hesita ao ser repreendida pela sogra (Figura 7). Pelo desprezo que recebe,

entendemos se tratar de uma gestante sem um marido, o que era motivo de forte preconceito à época (Federici, 2017). Em outro momento, essa mesma mulher despertou admiração em Agnes justamente pela gravidez. Todavia, qualquer movimento de amizade entre elas é demovido pela mãe de Wolf.

FIGURA 7 – AGNES QUER PAGAR MAIS AOS TRABALHADORES APÓS A PESCA, MAS É REPREENDIDA PELA SOGRA



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Além da conexão com a natureza, a protagonista é muito religiosa. Na casa em que vive, monta um altar e, à noite antes de dormir, reza olhando através da janela, suplicando pela vinda de um filho. O plano *plongée* reafirma a impotência dela diante de um deus que ela crê realizador de milagres – uma vez que somente algo sobrenatural permitiria um filho com Wolf, já que ele não mantinha relações sexuais com a esposa. Pelo comportamento do homem em festas, há menção a uma homossexualidade, contudo a obra não desenvolve o indício.

O marido não é agressivo em palavras ou de forma física com Agnes, mas a passividade dele dá espaço ao autoritarismo da mãe. Gänglin explica como deve ser a sopa para o jantar, repreende a jovem sobre como ela tem que guardar as panelas e, quando esta já demonstra os primeiros sinais de sofrimento extremo ao passar os dias na floresta, a sogra reclama sobre a escolha do filho por uma garota de fora do vilarejo. Ao andar pelo mato, a moça encontra o corpo decapitado da mulher que aparece na primeira cena do filme jogando o bebê do penhasco. Em um misto de curiosidade e

espanto, ela fita o cadáver e, pelo avanço da decomposição, faz isso por vários dias. O que parecia significar medo, dá espaço a uma espécie de admiração – nesta sequência intuimos os primeiros traços de ideação suicida da personagem.

A narrativa de *O Banho do Diabo* se estrutura em torno de valores centrais da ideologia conservadora, sobretudo no que tange à sacralização da família, à vigilância sobre a sexualidade e à imposição de papéis fixos de gênero. A personagem Agnes é inserida em uma comunidade marcada por forte religiosidade católica e por um *ethos* patriarcal que estabelece o casamento e a maternidade como únicos destinos possíveis para as mulheres. Nesse sentido, o filme explicita como a ideologia conservadora opera por meio de uma moralidade disciplinadora que naturaliza o sofrimento feminino como parte de um ideal de pureza, submissão e expiação. A impossibilidade para engravidar de Agnes, sua melancolia e o silêncio progressivo que a consomem passam a ser lidos como falhas morais, não como efeitos de uma estrutura opressiva — e é essa inversão que sustenta a violência simbólica e física contra ela. São essas situações que estabelecem o horror na narrativa, pois a experiência com o gênero não necessariamente precisa ser lida pela chave do medo (Acker, 2017) ou da ameaça de algo sobrenatural. O cotidiano de controle, o desconforto, o desacerto de Agnes com os dispositivos que a atravessam são reiterados pelos elementos da encenação.

Enquanto a família não percebe os transtornos psíquicos de Agnes, todos são surpreendidos pelo suicídio do jovem Lenz (Lorenz Tröbinger), filho de uma vizinha. Há um desespero da mãe, que deseja impedir que o corpo do filho não seja enterrado em um cemitério, mas é justamente o que ocorre. Em culto religioso após a morte do rapaz (Figura 8), a protagonista ouve a condenação do sacerdote local: “o que Lenz fez é pior do que assassinato”.

FIGURA 8 – PADRE AFIRMA QUE O SUICÍDIO É PIOR QUE HOMICÍDIO APÓS A MORTE DE LENZ



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

A condenação religiosa às pessoas que tiravam a própria vida, e as consequências morais e sociais aos descendentes, contribuíram para o avanço de um fenômeno entre os séculos XVII e XIX que ficou conhecido como suicídio por procuração (Stuart, 2008). Recorrente sobretudo em regiões germânicas, a prática consistia em cometimento de crime para que, antes da execução, o criminoso recebesse a absolvição do pecado e a garantia de que não sofreria a condenação eterna.

100

Os perpetradores normalmente escolhiam crianças como vítimas porque, como explicou o jurista do século XVIII Carl Ferdinand Hommel, acreditavam que a “criança que assassinaram, não tendo ainda pecado, também alcançaria a salvação e seria poupada da condenação que poderia ter merecido numa idade mais avançada” (Stuart, 2008, p. 414, tradução nossa).

Kathy Stuart (2008) analisou 116 casos de suicídio por procuração em diversas regiões da Europa, ocorridos entre 1612 e 1839. Homens e mulheres recorriam a esse tipo de ato extremo, sendo o número entre o gênero feminino mais elevado: dos 114 autores conhecidos, 65 eram mulheres e 49 homens. Na relação com a igreja, tanto católicos quanto protestantes se mostravam adeptos da prática, porém, ocorriam mais casos entre luteranos por motivos controversos em pesquisas. Conforme Stuart (2008), os crimes ocorridos em territórios majoritariamente protestantes eram discutidos com frequência em periódicos médicos e de questões psicológicas; o que não acontecia tanto com os casos que se passavam em regiões católicas. A autora argumenta que há dúvidas

sobre a invisibilidade dos suicídios por procuração entre os adeptos da religião romana, mas os historiadores divergem sobre os motivos até hoje.

Após o suicídio do vizinho, a situação de Agnes se deteriora. Ela segue a transitar pela floresta à noite para admirar o corpo da mulher decapitada (Figura 10). A personagem fala cada vez menos, passa praticamente o dia na cama, o que dificulta ainda mais a relação com o marido e a sogra (Figura 9). Os objetos em cena, panelas sujas, peixes apodrecendo por falta de cozimento, todo o entorno expande para a *mise-en-scène* a dor e o vazio da protagonista. Representações da dor pela cenografia e disposição de objetos são estratégias que demarcam o vazio existencial. O medo não é de uma ameaça externa ou sobrenatural, algo corriqueiro em filmes de horror, e sim do que está no interior de Agnes, no vazio do abismo que começa a devorá-la. Carlos Primati (2016) argumenta que todo o cinema de horror é um grande tratado sobre a morte:

A presença constante da morte é o que dá sentido à própria existência da ficção de horror, porém sua utilidade não é somente como um elemento do enredo ou um artifício de manipulação emocional, mas principalmente como uma espécie de catalisador que processa todas as regras e gramáticas da narrativa (Primati, 2016, p. 9).

101

Na tela, a morte da protagonista (Figura 9) chega aos poucos e o único a percebê-la é o espectador.

FIGURA 9 – A PERSONAGEM NÃO CONSEGUE LEVANTAR DA CAMA COM O AVANÇO DO SOFRIMENTO



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Sobre a Melancolia

Assim como nas vivências na floresta ou no trabalho com a pesca, a personagem está solitária em cena – Wolf e Gänglin pouco interagem com ela e, quando o fazem, é para repreendê-la ou ajudá-la a se vestir (Figura 9).

FIGURA 10 – MULHER QUE COMETEU SUICÍDIO POR PROCURAÇÃO TEM O CORPO EXPOSTO NA FLORESTA



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

102

A melancolia era condição que no século XVIII era conhecida pela expressão “banho do diabo”. A jovem recorre a um banho público (Figura 11), onde é orientada a cruzar uma mecha de cabelo por baixo da pele - como forma de trocar uma dor por outra (Figura 12). Sempre que estivesse se sentindo muito mal, deveria mexer o cabelo de um lado a outro, pois a infecção do ferimento, supostamente, faria a melancolia sair.

FIGURA 11 – BANHOS PÚBLICOS ERAM USADOS PARA TRATAR DOENÇAS



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Sobre a Melancolia

FIGURA 12 – AGNES FAZ EXPERIMENTO NA CASA DE BANHO EM BUSCA DA CURA DA MELANCOLIA



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Segundo Arne Jansson (*apud* Stuart, 2008), os assassinatos pela busca de uma pena capital aumentaram depois de 1670, ao mesmo tempo que a taxa regular de suicídios. As mudanças nas cidades e na organização social contribuíram para o avanço de problemas na saúde mental: "Jansson apresenta um argumento clássico durkheimiano de que a modernização levou ao aumento da 'individação' e do isolamento social, o que por sua vez contribuiu para um aumento de atos suicidas de todos os tipos" (Stuart, 2008, p. 420, tradução nossa).

Agnes não alcançava aquele que era objetivo primordial das mulheres naqueles tempos: a maternidade. Sem conseguir engravidar, ela vive momentos de esperança ao encontrar um bebê na floresta. Só que a alegria logo se desfaz: ao chegar com a criança em casa, é repreendida pelo marido e sogra para que realize a devolução à verdadeira mãe. A perda aprofunda a desolação da mulher, que começa a consumir veneno gradativamente, tentando provocar uma morte accidental. Sem alcançar o objetivo, ela acaba confessando o desejo de morrer ao marido. Em uma sequência que mistura as alucinações da personagem com o realismo da dor de enfrentar o extremo sofrimento, adentramos com a jovem na cripta da igreja, para onde ela escapou com um menino Jesus de cera, roubado do altar. Ao aproximá-lo demais de uma vela, o boneco começa a derreter e a personagem entra em desespero – sem o sonho do filho nos braços nada mais faz sentido.

Confuso com o que fazer diante do colapso mental da esposa, Wolf a devolve para a família de origem (Figura 13). A mãe e o irmão recebem Agnes, entretanto não compreendem direito o que estava ocorrendo ou como proceder. Surpreendentemente, ela está mais calma e animada na manhã seguinte, tudo isso porque já havia tomado a decisão de cometer um crime e acabar com o suplício.

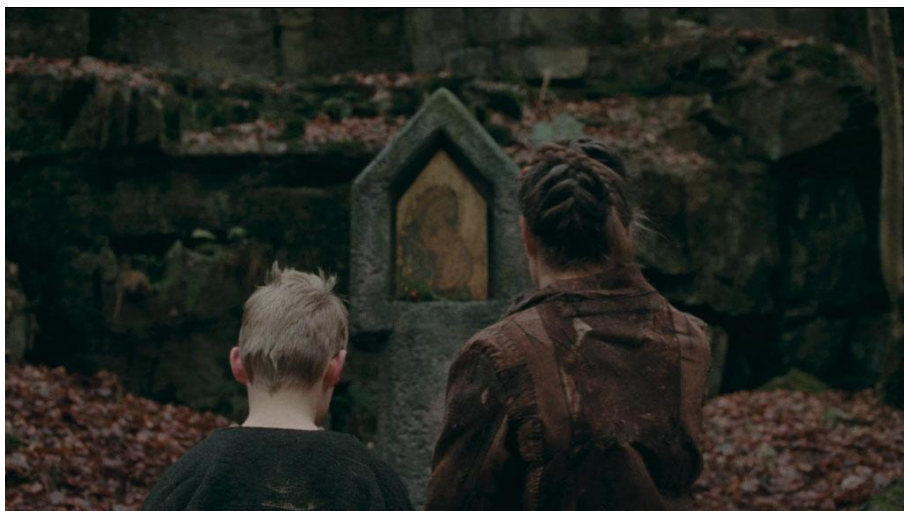
FIGURA 13 – SEM MELHORA, AGNES É DEVOLVIDA À FAMÍLIA PELO MARIDO WOLF



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Stuart (2008) afirma que a maioria dos crimes apresentava premeditação e, muitos deles, aspectos ritualísticos, como o de fazer a vítima rezar antes da execução. Ao estudar o caso de Agnes Catherina Schickin, Stuart (2008) revela que a camponesa admite em testemunho que obrigou o menino a verbalizar três conjuntos de orações por três vezes enquanto o agredia (Figura 14). No filme, a personagem declara que a criança é um anjo perante deus e que nunca pecará. A cena mostra o sofrimento do garoto, seus gritos e choro, diante dos quais a mulher reage com mais violência. A câmera se afasta nas agressões finais à criança, mesmo assim não ameniza o horror e o choque pela atitude da personagem. A dor do outro constitui a ela um momento de libertação.

FIGURA 14 – A CRIANÇA AINDA PRECISOU REZAR ANTES DA EXECUÇÃO REALIZADA POR AGNES



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Depois de cometer o assassinato, Agnes se entrega à Justiça. Ao revelar em confissão os motivos que a levaram ao crime, declara que matou para ir embora do mundo e que salvou a alma do menino: “Envenenei tudo o que é lindo com meus pensamentos loucos”. Novamente, há um plano em *plongée* e primeiro plano na atriz, que explode em riso, choro e soluços com a absolvição do sacerdote (Figura 15). A recorrência deste plano remete à cena em que ela, em gesto semelhante, suplicou aos céus a vinda de um filho, o que não ocorreu.

Enquanto audiovisual, a obra reforça que o desfecho trágico dela é resultado, entre outras questões, da não possibilidade de ser mãe, condição exigida pela sociedade naquele período.

FIGURA 15 – PLANO EM *PLONGÉE* ENFATIZA A SUBMISSÃO DA PERSONAGEM À RELIGIOSIDADE



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Na execução, a protagonista demonstra serenidade ao aceitar o destino e canta uma canção a Maria quando o carrasco encobre seu rosto. A aldeia assiste ao ritual, que culmina com a decapitação de Agnes. Seu sangue jorra e muitos levantam copos e vasilhas para conseguir algumas gotas. O irmão da jovem enche alguns desses recipientes e os troca por moedas. Há música e festa: a assassina está morta, seu corpo e sangue, agora puros, podem ter alguma utilidade mágica. Contraditoriamente, é o momento em que a personagem recebe a atenção de mais pessoas. Se o sofrimento e a melancolia eram invisíveis e condenáveis, o expurgo de seu corpo não o é.

FIGURA 16 – NO MOMENTO DA EXECUÇÃO, A CIDADE SE APROXIMA, MAS COM O INTUITO DE TER O CORPO DA CONDENADA COMO TROFÉU



Fonte: *O Banho do Diabo* (Reprodução dos autores)

Com o avanço do suicídio por procuração, as autoridades recorreram a formas mais violentas de execução, com o propósito de intimidar novos crimes (Stuart, 2008). Todavia, a medida se revelou pouco eficaz, pois para os acusados a dor física não era um problema, e sim mais uma maneira de sofrerem pelos assassinatos cometidos. Na confissão de Agnes Catherina Schickin, há o pedido por uma punição com óleo quente, ou que seu corpo fosse dilacerado por garras de animais (Stuart, 2008). A obra de Veronika Franz e Severin Fiala se encerra com a festa, celebração do povo pela justiça com a condenada, que se livrou do sofrimento, dos pecados e ainda entregou um corpo puro como troféu às pessoas que não prestaram atenção nela enquanto definhava em melancolia (Figura 16). Mesmo que a pena não tenha ocorrido pelo óleo quente ou garras de animais, o corpo da jovem acabou despedaçado – espiritualmente enquanto ainda estava viva e fisicamente depois da morte.

107

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme abordamos ao longo do texto, podemos perceber que no filme *O Banho do Diabo* é possível identificar múltiplas tecnologias de gênero como práticas discursivas, institucionais e representacionais que constroem e regulam os sujeitos,

produzindo o feminino como efeito de discursos hegemônicos. A personagem Agnes, cuja impossibilidade de ser mãe a torna objeto de vigilância, medicalização e opressão, é interpelada por essas tecnologias que operam na tentativa de reinscrevê-la dentro da norma patriarcal de feminilidade reprodutiva. O “banho do diabo” surge como um ritual terapêutico que simultaneamente atua como punição e cura, convertendo a melancolia — aqui lida como um desvio emocional e comportamental — em um problema médico-religioso a ser tratado com violência simbólica e física.

Essa medicalização do corpo feminino, atravessada pela crença religiosa, encontra eco, como já citado, na crítica de Michel Foucault (1979) sobre as *práticas discursivas* que moldam saberes e legitimam poderes: o corpo de Agnes se torna, então, um campo de aplicação de saberes médico-religiosos que definem o que é loucura, pecado ou desvio.

Essa lógica de controle corporal se articula à análise de Silvia Federici (2017), para quem a caça às bruxas e a imposição da maternidade compulsória durante o advento do Capitalismo operaram como instrumentos para disciplinar e submeter as mulheres aos imperativos da reprodução social. A punição exemplar de Agnes e de outras personagens femininas que desafiam as normas de gênero não apenas denuncia os mecanismos históricos de dominação, mas expõe como esses sistemas se engendraram sob a aparência de cuidado, purificação ou salvação. O filme, portanto, dramatiza a intersecção entre *tecnologias de gênero*, *práticas discursivas* e o controle do corpo feminino como força de trabalho reprodutivo, revelando que a loucura feminina, tal como representada na narrativa, não é um estado de desordem individual, mas um efeito político da ordem patriarcal e religiosa.

A obra audiovisual, declaradamente inspirada na pesquisa de Kathy Stuart (2008), consegue problematizar questões do período histórico dos suicídios por procuração evocando reflexões acerca dos discursos de opressão, vigilância sobre os corpos femininos, inscrevendo-os ainda nas transformações sociais e políticas da Modernidade. A inserção de Agnes à natureza na construção dos planos contrasta com seu isolamento ao avançar da narrativa, fundamentando na encenação as mudanças na condição mental da protagonista. Já a casa acaba por representar o aprisionamento espiritual e físico da jovem, referendando o dispositivo de opressão familiar ao qual ela estava entregue. O medo do feminino, evidente na cultura da época, se traduz no

incômodo sentido pelo espectador ao acompanhar o dismantelamento das perspectivas de Agnes, que mergulha no abismo e traz uma experiência estética com o horror como um desconforto, medo da realidade, o transitar por um solo que, paradoxalmente, ficou ainda mais pantanoso com a Modernidade.

Apenas dois momentos mostram Agnes em planos abertos, rodeada e festejada por outras pessoas: a festa de casamento e o ritual de execução pública. O intervalo entre esses dois momentos marca discursivamente o papel das mulheres naquela sociedade e os modos como tais práticas afetam suas vidas até a contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ACKER, Ana Maria. **O dispositivo do olhar no cinema de horror *found footage***. 2017. 218 f. Tese (Doutorado em Comunicação) –, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

BAZIN, André. **O Cinema** – ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David. **Sobre a História do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia**. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

CASTEL, Robert. **A ordem psiquiátrica**: a idade de ouro do alienismo. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1978.

CLASEN, Mathias. **Why Horror Seduces**. New York: Oxford University Press, 2017.

DE LAURETIS, Teresa. Tecnologias do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DOTY, Alexander; INGHAM, Patricia Clare. **The Witch and the Hysteric**: the Monstrous Medieval in Benjamin Christensen's *Häxan*. New York: Punctum Books, 2014.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 16. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FREITAS, Muriel Rodrigues de. **Irmã, por que há sangue saindo da sua cabeça?** Discursos sobre a loucura feminina nos filmes O que terá acontecido a Baby Jane?, O bebê de Rosemary e O exorcista. 2023. 234 f. Tese (Doutorado em História) –, Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.
- GINZBURG, Carlo. **História noturna: decifrando o sabá**. Tradução de Hildegard Feist. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LEVACK, Brian P. **A caça às bruxas na Europa: 1450-1750**. 3. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- PRIMATI, Carlos. Tempo de horror: uma introdução ao cinema da morte. In: GARCIA, Demian (Org.). **Cinemas de Horror**. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016.
- REYES, Xavier Aldana *et al.* **Horror: a literary history**. London: The British Library, 2016.
- SCHIESARI, Juliana. **The Gendering of Melancholia: feminism, psychoanalysis, and the symbolics of loss in Renaissance Literature**. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- STUART, Kathy. Suicide by Proxy: The Unintended Consequences of Public Executions in Eighteenth Century Germany. **Central European History**, v. 41, n. 3, 2008, p. 413-445.
- SZASZ, Thomas. **A fabricação da loucura: um estudo comparativo entre a Inquisição e o movimento de Saúde Mental**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre, and excess. **Film Quarterly**, v. 44, n. 4, p. 2-13, 1991.

Sobre os autores

Ana Maria Acker

Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestra pela mesma instituição. Professora dos cursos de Comunicação Social do Centro Universitário Ritter dos Reis (UNIRITTER) e na Especialização em Mídia e Educação da UAB/Unipampa. É bacharela em Comunicação Social - Jornalismo e especialista em Cinema pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Realiza pesquisas sobre o gênero horror no cinema e audiovisual, cinema brasileiro, experiência estética, tecnologia, imagem e Jornalismo (desinformação e televisão).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0689-7587>

Muriel Rodrigues de Freitas

Doutora em História pela PUCRS e mestre pela UFRGS, com pesquisas voltadas à história das mulheres, loucura e cinema de terror. Desenvolve interfaces entre teoria feminista, práticas discursivas e produção audiovisual, optando por uma abordagem crítica e sensível ao gênero. É professora da Educação Básica e atua como roteirista e diretora de documentário em sua dissertação de mestrado. Analisa o cinema como tecnologia de gênero e integra grupos de pesquisa interdisciplinares nas áreas de história, gênero e educação.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3012-9468>

Como citar esse artigo

ACKER, A. M.; FREITAS, M. R. de. Melancolia e medo do feminino em O banho do diabo. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 84-111, 2025.

RECEBIDO EM: 30/06/2025

ACEITO EM: 24/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional