



Artigo – Dossiê

Horror social: a área cinzenta do gênero no século XXI

**Mal-estar e horror em *Mormaço*:
corpo, cidade e política neoliberal no Brasil contemporâneo****Malestar y horror en *Mormaço*:
cuerpo, ciudad y política neoliberal en el Brasil contemporáneo****Malaise and horror in *Mormaço*:
body, city, and neoliberal politics in contemporary Brazil**Mariana Souto ^IUniversidade de Brasília, DF, Brasília, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-4914-2988>João Vítor Leal ^{II}Instituto Federal de Brasília, DF, Brasília, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-0897-577X>

Resumo: O artigo analisa *Mormaço* (Marina Meliande, 2018) como um exemplo de horror social no cinema brasileiro contemporâneo, investigando a articulação entre as convenções do gênero e os conflitos engendrados pelo avanço das políticas neoliberais. Ambientado no Rio de Janeiro às vésperas dos Jogos Olímpicos de 2016, o filme acompanha uma defensora pública envolvida na resistência à remoção da Vila Autódromo, comunidade ameaçada pela especulação imobiliária e pela violência estatal. Ao mesmo tempo, ela é forçada a deixar seu apartamento em uma zona nobre da cidade e é acometida por uma misteriosa doença de pele. O artigo argumenta que, recorrendo ao fantástico e ao *body horror*, o filme busca estabelecer uma analogia entre corpo, cidade e economia, por meio da qual ele torna sensíveis as violências produzidas pela racionalidade neoliberal. Ancorada em um ponto de vista de classe média, essa analogia promove um discurso ambíguo sobre a própria classe média, que se mostra simultaneamente solidária às lutas populares e confortavelmente implicada nos mecanismos de exclusão que as produzem. Argumenta-se ainda que essa ambiguidade contamina a materialidade das imagens do filme, que frequentemente propõem ao espectador uma experiência sensorial de mal-estar marcada pela tatilidade, o motivo visual da mancha e a indeterminação/dissolução das formas. Por fim, o texto situa *Mormaço* no contexto do cinema brasileiro dos anos 2010, em diálogo com *Aquarius* (2016), *Era o Hotel Cambridge* (2016) e *Trabalhar cansa* (2011).

Palavras-chave: Horror social; Espaço urbano; Classe média; *Body horror*; *Mormaço*.



Resumen: El artículo analiza *Mormaço* (Marina Meliande, 2018) como un ejemplo de horror social en el cine brasileño contemporáneo, examinando la articulación entre las convenciones del género y los conflictos engendrados por el avance de las políticas neoliberales. Ambientada en Río de Janeiro en vísperas de los Juegos Olímpicos de 2016, la película sigue a una defensora pública involucrada en la resistencia contra el desalojo de Vila Autódromo, comunidad amenazada por la especulación inmobiliaria y la violencia estatal. Al mismo tiempo, la protagonista se ve obligada a abandonar su apartamento en una zona acomodada de la ciudad y es afectada por una misteriosa enfermedad de la piel. El artículo sostiene que, al recurrir a lo fantástico y al *body horror*, la película busca establecer una analogía entre cuerpo, ciudad y economía, a través de la cual hace sensibles las violencias producidas por la racionalidad neoliberal. Anclada en un punto de vista de clase media, dicha analogía genera un discurso ambiguo sobre la propia clase media, que aparece simultáneamente solidaria con las luchas populares y cómodamente implicada en los mecanismos de exclusión que las producen. Asimismo, se argumenta que esta ambigüedad contamina la materialidad de las imágenes del film, que con frecuencia proponen al espectador una experiencia sensorial de malestar marcada por la tactilidad, el motivo visual de la mancha y la indeterminación o disolución de las formas. Por último, el texto sitúa *Mormaço* en el contexto del cine brasileño de la década de 2010, en diálogo con *Aquarius* (2016), *Era o Hotel Cambridge* (2016) y *Trabalhar Cansa* (2011).

Palabras clave: Horror social; Espacio urbano; Clase media; *Body horror*; *Bochorno*.

Abstract: The article analyzes *Mormaço* (Marina Meliande, 2018) as an example of social horror in contemporary Brazilian cinema, examining the articulation between genre conventions and the conflicts engendered by the advance of neoliberal policies. Set in Rio de Janeiro on the eve of the 2016 Olympic Games, the film follows a public defender involved in the resistance against the eviction of Vila Autódromo, a community threatened by real estate speculation and state violence. At the same time, she is forced to leave her apartment in an affluent area of the city and becomes afflicted by a mysterious skin disease. The article argues that, by drawing on the fantastic and body horror, the film seeks to establish an analogy between body, city, and economy, through which it renders perceptible the forms of violence produced by neoliberal rationality. Anchored in a middle-class point of view, this analogy generates an ambivalent discourse on the middle class itself, which appears simultaneously in solidarity with popular struggles and comfortably implicated in the mechanisms of exclusion that produce them. It is further argued that this ambivalence permeates the materiality of the film's images, which frequently stimulate a sensory experience of discomfort marked by tactility, the visual motif of the stain, and the indeterminacy/dissolution of form. Finally, the article situates *Mormaço* within the context of Brazilian cinema of the 2010s, placing it in dialogue with *Aquarius* (2016), *The Cambridge Squatter* (2016), and *Hard Labor* (2011).

Keywords: Social horror; Urban space; Middle class; Body horror, *Sultry*.

Introdução

Mormaço é o nome do clima quente e úmido em que a eventual brisa refrescante do verão tropical dá lugar a uma atmosfera densa e abafada, com massas estacionárias de ar morto que pesam sobre os corpos e embaçam a paisagem¹. É também o título da primeira realização solo em longa-metragem da cineasta Marina Meliande – filme que desvia o olhar das locações habituais do cinema carioca (praias e favelas) a fim de abordar conflitos urgentes entre o centro e a periferia da cidade num momento conturbado de sua história.

¹ Uma primeira versão do texto foi publicada no livro *Brazilian Horror Cinema in the Twenty-first Century: Neo-fascism, Disaffection, Resistance*, organizado por Laura Cánepa e Stephanie Dennison (Tamesis, 2025).



Nascida em 1980, Meliande é produtora, montadora e curadora de cinema, tendo fundado em 2006, com colegas da Universidade Federal Fluminense, a produtora *Duas Mariola Filmes*. Além de se dedicar à realização de curtas e instalações em vídeo, ela codirigiu com Felipe Bragança os filmes *A fuga da Mulher Gorila* (2009), *A alegria* (2010), *Desassossego (Filme das Maravilhas)* (2011) e *Uma baleia pode ser dilacerada como uma escola de samba* (2025). Com a colaboração de Bragança no roteiro, *Mormaço* (2018) foi desenvolvido com o apoio da residência da *Cinéfondation*, promovida pelo *Festival de Cannes*, e do fundo internacional *Hubert Bals*, do *Festival de Roterdã*. O filme fez sua estreia mundial na mostra competitiva de Roterdã e foi exibido em diversos festivais no Brasil e no exterior, sendo reconhecido com o prêmio da crítica no *Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira* (Portugal) e a menção honrosa no *Festival Internacional de Cinema do Rio*.

A narrativa de *Mormaço* tem início no Rio de Janeiro de 2015, quando a rotina da cidade se encontrava colonizada pelos preparativos finais para os Jogos Olímpicos que ocorreriam dali a alguns meses, no segundo semestre de 2016. Dentre esses preparativos, a construção do Parque Olímpico exigia a remoção dos moradores e a demolição de várias edificações da Vila Autódromo – espaço na periferia da cidade originalmente povoado por famílias de pescadores e que, à época, contava com aproximadamente 2.500 habitantes. A protagonista do filme é a jovem Ana (Marina Provenzano), defensora pública que representa os moradores da Vila Autódromo na luta pela preservação de sua moradia. Embora pertença a uma classe média habitualmente acomodada e distante das aflições das classes mais baixas, Ana se engaja de fato na luta contra esse projeto governamental e empresarial que, avançando a tratoradas sobre corpos e casas marginalizados, mostra-se indiferente aos transtornos causados às famílias e tampouco prevê o pagamento de indenizações dignas.

Ao mesmo tempo em que Ana busca soluções para a comunidade da Vila Autódromo, o prédio onde ela mora, sozinha, no centro do Rio de Janeiro, está em vias de ser esvaziado e remodelado, tendo sido adquirido por investidores para dar lugar a um hotel. Ana posterga a inevitável saída de seu apartamento, provavelmente ciente de que a essa altura, às vésperas dos Jogos Olímpicos, será difícil encontrar outro apartamento igualmente bem localizado e a bom preço numa cidade assombrada pela especulação imobiliária. Com ela, o espectador testemunha a partida dos vizinhos e algumas consequências: o tédio (e desemprego iminente) do porteiro, a piscina suja, o eco dos ruídos em cômodos agora vazios, o acúmulo de poeira e folhas secas nos corredores. O lugar vai ganhando ares de construção abandonada, locação tradicional

do cinema de horror. Dessa forma, as mudanças de grande escala na paisagem urbana, provocadas pelo megaevento internacional, reverberam com força também na vida doméstica da protagonista. Essas mudanças se farão notar ainda em uma escala muito menor, mais íntima e de difícil explicação: Ana começa a sofrer de uma doença misteriosa, com manchas disformes e multicoloridas que se espalham por sua pele causando coceira e dor. Aos poucos, essas manchas vão tomando todo o seu corpo e afetando seu comportamento. As transformações da cidade são também as suas.

Durante as pesquisas para o roteiro do filme, Marina Meliande fez várias visitas às obras do Parque Olímpico, documentou a demolição de casas na Vila Autódromo, conversou com membros da comunidade e acabou por incluir muitos deles no elenco do filme. Com experiência prévia no teatro, a moradora Sandra Maria Teixeira ganhou papel de destaque como Domingas, líder comunitária que acompanha Ana em suas reuniões com representantes do poder público. Mais tarde, no último ato do filme, caberá a Domingas guiar as famílias despejadas na longa caminhada até o prédio de Ana – prédio agora completamente vazio onde a protagonista será finalmente consumida por sua doença e onde a polícia, respondendo ao interesse dos investidores do futuro hotel, transformará a reintegração de posse em uma operação de tortura e de humilhação contra os marginalizados.

Após essa breve introdução acerca do contexto de produção do filme e de sua trama, este artigo buscará analisar *Mormaço* como um exemplar do horror social que recorre a convenções do gênero para explorar a inscrição dos conflitos de classe no espaço urbano do Brasil contemporâneo. Num primeiro momento, dedicaremos algumas páginas para contextualizar o período tratado pelo filme, focalizando a radicalização do projeto neoliberal à época dos Jogos Olímpicos. Em seguida, discutiremos a estratégia, adotada pelo longa, de produzir uma relação de analogia entre a cidade do Rio de Janeiro, o corpo da protagonista e a economia neoliberal. Veremos que, por meio dessa estratégia, *Mormaço* elabora um discurso ambíguo acerca da classe média brasileira, articulando dois pontos de vista por vezes inconciliáveis: de um lado, o ponto de vista daqueles oprimidos pelo poder público e pela iniciativa privada e, de outro lado, o de uma classe média que, apesar de certo mal-estar, não deixa de participar dessa opressão. A analogia também permite ao filme se lançar no território do fantástico e do *body horror*, recorrendo a procedimentos estéticos que o aproximam de um cinema sensorial, no qual a matéria sensível das imagens ganha relevo e busca interpelar de modo mais direto o espectador. Por fim, buscaremos aproximar o filme de outras

produções do cinema brasileiro contemporâneo, de modo a situá-lo em algumas relações de vizinhança com esse contexto.

O mal-estar dos Jogos Olímpicos

A década de 2000 foi um período de consolidação de políticas de redução de desigualdades sociais no Brasil. Programas de repasse de verba a famílias de baixa renda como o *Bolsa Família* (implementado em 2003) e de acesso facilitado a moradias populares como o *Minha Casa Minha Vida* (2009) fizeram com que o governo do presidente Lula alcançasse índices recordes de aprovação e grande prestígio internacional. Na economia, o país se projetava como terreno fértil para investidores, sobretudo em função do acesso inédito de boa parte da população a diversos bens de consumo e serviços.

É nesse contexto que, em outubro de 2009, o Rio de Janeiro foi eleito para sediar os Jogos Olímpicos de 2016. A eleição, impondo a realização de grandes obras arquitetônicas e urbanísticas na cidade, parecia destinada a mostrar para o mundo o presente fulgurante de um país que, enfim, decolava. O bom momento “para inglês ver”, no entanto, escondia problemas. Em 2016, às vésperas do início dos Jogos, restava pouco da euforia de 2009 (Figuras 1 e 2). Nesse meio tempo, episódios marcantes como as “jornadas de junho de 2013”, com protestos apoiados por quase 90% da população brasileira, sinalizavam o fim de um ciclo de prosperidade. No ano seguinte, as vaías à presidenta Dilma Rousseff nas cerimônias de abertura e de encerramento da Copa do Mundo de 2014, com grande repercussão midiática, simbolizaram também o declínio do Partido dos Trabalhadores que, há mais de uma década, governava o país. Sucessora de Lula, eleita em 2010 e reeleita em 2014, Dilma havia perdido sua sustentação política. Ao final de 2015, seus opositores haviam encontrado, numa questionável acusação de crimes fiscais, o pretexto jurídico necessário para a abertura de um processo de *impeachment*. Sem conseguir superar a crise econômica e alvo de críticas cada vez mais radicais da imprensa, ela acabou afastada do cargo em maio de 2016 e teve seu mandato cassado em definitivo em agosto de 2016, poucos dias após o início dos Jogos.



Figuras 1 e 2: Em novembro de 2009, após a eleição do Rio de Janeiro para sediar os Jogos Olímpicos de 2016, a capa da revista *The Economist* declara: “O Brasil decola”. Quatro anos depois, em setembro de 2014, outra capa questiona: “O Brasil estragou tudo?”. Fonte: *The Economist*.

Embora os personagens de *Mormaço* não se refiram diretamente a essa conjuntura política, ela permeia todo o filme. Ao optar por retratar os Jogos Olímpicos pelo avesso, destacando as contradições latentes por trás do espetáculo aparente, Meliande não apenas lamenta a descontinuidade das políticas de inclusão social como ataca as políticas neoliberais que tomaram seu lugar. Com o *impeachment* de Dilma, o vice-presidente Michel Temer assumiu o posto abrindo espaço para uma agenda que, a pretexto de acabar com a corrupção no governo e retomar o crescimento econômico do país, promoveu uma redução histórica de direitos trabalhistas e congelou investimentos públicos em setores estratégicos, como a educação. Essa agenda provocou novas ondas de protesto, mas encontrou poucos obstáculos no Congresso, na imprensa e, também, no comitê organizador dos Jogos Olímpicos: surpreendido por vaias e gritos de “Fora, Temer!” logo na abertura das competições, o comitê expressamente proibiu qualquer tipo de manifestação política nos locais oficiais do evento².

Nesse sentido, portanto, embora tenham sido contratados durante o governo Lula, os Jogos Olímpicos se revelaram sócios de um projeto neoliberal que renovava seu fôlego com o *impeachment* de Dilma Rousseff. Esse projeto ganharia outra proporção nas eleições presidenciais de 2018. A disputa opunha Lula, que liderava as

² A decisão do Comitê Olímpico Internacional foi amparada por uma estranha interpretação da Lei nº 13.284, que havia sido sancionada especificamente para os Jogos em maio de 2016. No artigo nº 28, a Lei proíbe os torcedores de “utilizar bandeiras para outros fins que não o da manifestação festiva e amigável”, mas não se refere explicitamente a manifestações de cunho político. Apesar de ser flagrantemente contrária ao princípio constitucional da liberdade de expressão, a interpretação do Comitê Olímpico Internacional não foi questionada pelas autoridades brasileiras e vigorou até o final dos Jogos (Betim, 2016).

pesquisas de intenção de voto, a Jair Bolsonaro, deputado de extrema direita aliado a setores militares e à elite econômica representada pelo *Chicago boy* Paulo Guedes. Com a prisão de Lula em abril de 2018 (numa sentença que seria anulada três anos depois), Bolsonaro foi eleito, fez do juiz responsável pela condenação de Lula seu Ministro da Justiça e, de Guedes, seu Ministro da Economia. De modo emblemático, em 2021, o governo Bolsonaro descontinuou dois dos projetos mais vistosos de seu rival político: o *Bolsa Família* e o *Minha Casa Minha Vida*.

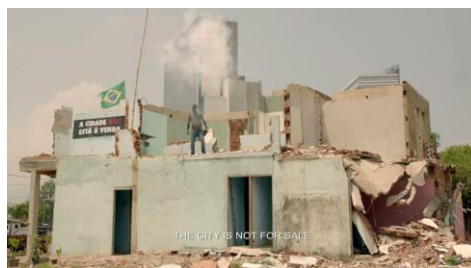
O mal-estar do corpo

Ao evidenciar esse contexto com uma postura crítica, *Mormaço* costura a trama de horror no tecido de uma realidade político-social específica, marcada pelas disputas políticas e diferenças de classe que emergem no espaço público urbano brasileiro. O filme responde, assim, à tendência do cinema de *horror social* – expressão que aponta para uma renovada valorização e legitimação da maneira como as narrativas e imagens do horror refletem e elaboram conflitos sociais e políticos³. Analisando essa tendência no âmbito do cinema brasileiro⁴, autores como Laura Cánepa e Rodrigo Carreiro destacam que, nesses filmes, o “algo terrível” que pode acontecer (na percepção dos personagens e do espectador) não decorre de forças sobrenaturais ou psicopatas, mas sim “de mazelas atávicas da sociedade brasileira” (Cánepa, 2013, p. 37). As convenções estilísticas do horror são empregadas, portanto, como uma forma de “discutir criticamente a culpa da classe média pelo fardo histórico e sociológico deixado sobre as classes periféricas” (Carreiro *et al.*, 2025, p. 32).

³ Em trabalhos voltados à estrutura de narrativas e imagens de horror, autores como Siegfried Kracauer (1988), Noël Carroll (1999), David McNally (2011) e Adam Lowenstein (2022) apontam a relação, nem sempre explícita, entre os filmes do gênero e a realidade social e política – vendo os vampiros, por exemplo, como metáfora para a degeneração da aristocracia, zumbis como crítica à alienação produzida pelo consumo de massa e o *body horror* como elaboração de ansiedades em torno das relações entre corpo e tecnologia. Sintetizando essa perspectiva, Robin Wood (1979, p. 10) afirma que “o verdadeiro objeto do gênero do horror é a luta pelo reconhecimento de tudo aquilo que nossa civilização reprime ou oprime”. Nesse sentido, portanto, o horror social contemporâneo não deixa de ser, também, uma forma de explicitação de um dos aspectos constitutivos do gênero.

⁴ O filme *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), que será brevemente comentado mais adiante neste artigo, pode ser tomado como um marco inaugural do horror social no cinema brasileiro contemporâneo. Essa tendência geral (que evidentemente comporta, em seu interior, nuances diversas) é consolidada por meio de títulos como *O animal cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2017), *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2018), *Morto não fala* (Dennison Ramalho, 2018), *O clube dos canibais* (Guto Parente, 2019), *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022) e *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).

Em *Mormaço*, a trajetória de Ana cristaliza essa culpa da classe média, e o “algo terrível” que a atormenta (a expulsão dos moradores da Vila Autódromo pelo Estado) é apresentado com imagens marcantes, que dispensam a encenação ficcional e recorrem a imagens documentais do embate entre a tropa de choque da polícia e a comunidade. Essas imagens (Figuras 3 e 4) são registros inequívocos de um ato de violência travestido de política pública, bem como dos eloquentes (mas, em última análise, insuficientes) gestos de resistência da comunidade.



Figuras 3 e 4: Quando os moradores da Vila Autódromo se recusam a deixar suas casas, forças policiais são enviadas para garantir o “progresso”. Fonte: Capturas do filme *Mormaço* (Marina Meliande, 2018).

Por mais que Ana se esforce para garantir os direitos dos moradores, ela se descobre tão impotente quanto eles diante das forças do “progresso”. Dessa forma, *Mormaço* faz da defensora pública uma personagem profundamente identificada com as pessoas marginalizadas que defende. Além de retratar seu engajamento profissional, o filme busca alinhar os conflitos pessoais da protagonista à situação dessas pessoas. No plano narrativo, esse alinhamento se dá por um espelhamento: tal como os moradores da Vila Autódromo, ela também vê seu espaço ameaçado e é incapaz de fazer frente aos investidores que a obrigam a sair de seu próprio apartamento. Já em um plano metafórico, o que está sob ameaça é seu corpo, acometido pela inexplicável doença que produz manchas em sua pele. É irônico que a personagem de classe média, a mediadora da situação, seja aquela que carregue a luta no corpo, como se tomasse as dores dos outros ou como se as chagas nela se manifestassem – embora os outros incontestavelmente sofram mais violências. Ana é, pois, a mártir dos desfavorecidos, a heroína que se sacrifica por uma causa que não é exatamente a sua. Jean-Claude Bernardet (2007), no contexto do Cinema Novo, já nos alertava para as ambiguidades na figuração de personagens de classe média no cinema brasileiro, e a recorrência

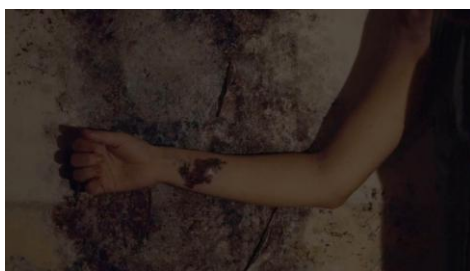
dessa oscilação na identificação ora com as classes baixas, ora com as altas. O filme parece aderir à perspectiva de Ana sem questionar tanto as controvérsias que brotam da situação.

Tratamento diferente é dado ao personagem Pedro (Pedro Gracindo), arquiteto a serviço dos investidores que pretendem transformar o prédio de Ana em hotel. O trabalho exige que ele ocupe um dos apartamentos do prédio e, como vizinhos de classe média, jovens e solteiros, eles logo se envolvem afetivamente – muito embora ele seja o representante legítimo da especulação imobiliária contra a qual ela se debate. Nota-se, por parte do filme, um olhar desconfiado em relação a Pedro, que é caracterizado como um *hipster* de intenções duvidosas e aparente alienação. A crítica ao personagem se faz notar, por exemplo, quando ele explica que faz parte de uma banda de rock que explora sonoridades do candomblé: Pedro tenta soar descolado sem se dar conta de que esse gesto de apropriação musical, quaisquer que sejam suas intenções, pode ter o efeito perverso de silenciar as raízes africanas e desrespeitar aqueles que professam a religião. Seja como músico ou como arquiteto, Pedro parece não ter consciência das implicações de seus atos na vida de outras pessoas.

No decorrer do filme, no entanto, é como se Pedro comesse a perceber a dimensão dos conflitos e a entender sua parte neles. Influenciado por Ana, ele acaba por se posicionar contra seus padrões ao facilitar a ocupação do prédio que estava encarregado de esvaziar. Assim, ele testemunha, como um espectador privilegiado, um curioso movimento de refluxo: os corpos periféricos, historicamente expulsos do centro da cidade por agentes públicos e privados que representam, como o próprio Pedro, a elite do país, agora retornam, contra a sua vontade, para ocupar esse mesmo centro. O heroísmo de Pedro, porém, dura pouco. Ao tentar impedir que a polícia entre no prédio para remover os novos ocupantes oriundos da Vila Autódromo, ele é agredido e tomba inconsciente. Seu destino é, pois, uma versão mais realista e menos edificante do destino de Ana. Se o filme trata a protagonista como a mártir dos marginalizados (tratamento que parece dissociá-la do restante da classe média brasileira), cabe a Pedro fazer uma descoberta dolorosa e inevitável: por mais que se identifique com a elite e acredite ter influência para ditar os rumos do país, a classe média talvez esteja mais próxima dos pobres que ela tão frequentemente, e com tanto gosto, prefere desprezar. A pancada de cassetete na cabeça do arquiteto não é tão diferente assim, afinal, da bala de borracha que, poucos instantes depois, irá derrubar Domingas, a líder comunitária. É justamente nos momentos de crise, quando mais espera ver seus direitos confirmados e seus privilégios sustentados, que a classe média se descobre mais desamparada.

Com Pedro inconsciente e Domingas fora de combate, a polícia persiste em sua operação de reintegração de posse e começa a prender, um a um, os refugos da Vila Autódromo que buscam se esconder pelos corredores escuros do prédio. Em meio àqueles que escapam do cerco policial, uns poucos vêm fazer companhia a uma Ana já em estágio terminal, inerte na cama de um quarto escuro e silencioso, com a pele consumida por manchas negras.

No início do filme, a doença era discreta. Contudo, à medida que os conflitos se intensificaram, as manchas se espalharam, levando-a a procurar um médico e fazendo-a se cobrir com cachecol e mangas longas em pleno verão carioca. Para piorar a situação, as manchas parecem produzir em Ana comportamentos estranhos, como a compulsão de se alimentar de frutas podres e um agressivo apetite sexual. O resultado dos exames médicos é inconclusivo, e os tratamentos prescritos não produzem resultado. Com isso, é como se Ana assistisse ao espetáculo de seu próprio corpo em decomposição. É assim que, na cena final de *Mormaço*, as manchas negras que recobrem a superfície de seu corpo e a impedem de se levantar da cama aparecem como uma espécie de casca – textura idêntica àquela das deterioradas paredes do prédio esvaziado (Figuras 5 e 6).



Figuras 5 e 6: À medida que as casas da Vila Autódromo são postas em ruínas e o prédio de Ana, esvaziado, tem suas paredes tomadas por mofo, a própria Ana tem sua pele devorada por manchas misteriosas. Corpo, prédio e cidade parecem compartilhar o mesmo processo de corrosão.

Fonte: Capturas do filme *Mormaço* (Marina Meliande, 2018).

O filme deixa claro que a doença de Ana, como que fermentada por um aumento de calor e de umidade – as condições climáticas do mormaço –, estabelece uma aproximação entre o corpo e a cidade. O corpo biológico da protagonista está contaminado, por assim dizer, pelas desigualdades do corpo social que se dão a ver no espaço urbano. Essa analogia, dotada de certa ambiguidade, é levada ao extremo no

último plano de *Mormaço*: Ana se funde à parede do quarto e desaparece, deixando perplexo o policial que chegava para confrontá-la.

Por um lado, a metamorfose de Ana manifesta sua resistência: sua pele-casca deixa de ser o órgão que define os limites de seu corpo individual e o isola do ambiente externo, separando-o da coletividade. Em sua luta justa e obstinada para preservar o espaço, Ana desaparece nele, impregnando-o de si mesma, tornando completamente impossível sua própria remoção. É como se, em seu sacrifício, ela se transformasse, a si mesma, em um abrigo para os desprotegidos. Descorporificada, ela escapa às investidas dos poderes instituídos – poderes que, como argumenta Ieda Tucherman (1999, p. 109), historicamente “pasteurizam” (disciplinam, neutralizam) os corpos dos indivíduos para impedir que eles eventualmente coloquem em risco a economia e a política. Ana permanecerá no prédio e, com ela, seu afeto pelas pessoas marginalizadas.

Por outro lado, no entanto, a metamorfose não deixa de implicar também a derrota de Ana. Os moradores não retornarão para suas casas na Vila Autódromo, e o prédio residencial de classe média irá se converter, de fato, em mais um hotel para turistas endinheirados. Embora o filme termine ali, com a presença invisível de Ana no quarto escuro e silencioso, não é difícil imaginar, em uma perspectiva mais realista, qual deve ser o destino daqueles por quem ela se sacrificou: eles serão uma vez mais tratados como bandidos pela polícia, presos, despejados na rua, invisibilizados como a própria Ana no coração da cidade. No fim das contas, a imensa compaixão de Ana é, portanto, pouco produtiva. Seu sofrimento e sua abnegação não mudam as coisas e em pouco são eficazes na proteção efetiva dos moradores.

É preciso ressaltar que a política econômica neoliberal atravessa a relação que vincula o corpo à cidade. Corpo, cidade e economia: trata-se, com efeito, de três sistemas circulatórios cujo bom funcionamento demanda um equilíbrio preciso. Um equilíbrio que não existe no Brasil retratado por *Mormaço*. No caso do corpo, pode-se dizer que calor e umidade são condições necessárias para o desenvolvimento celular, mas que, em excesso, podem levar o organismo ao colapso. Já no caso da economia e da cidade, o risco aumenta com a circulação desenfreada e desregulada de capital e de pessoas: a especulação imobiliária faz os preços subirem rapidamente, tornando as áreas centrais da cidade cada vez menos acessíveis para uma parcela cada vez maior da população. O colapso é iminente. Assim, nos termos gerais da analogia construída pelo filme, o sacrifício de Ana, encenado com a metamorfose e dissolução de seu corpo, nos sugere a impotência do indivíduo diante de forças que o abismam – a natureza, o Estado, a economia global. Mas esse sacrifício nos permite ver também, em suas

entrelinhas, uma derradeira possibilidade de resistência situada nos laços de afeto que unem os indivíduos uns aos outros. A desintegração da comunidade da Vila Autódromo pode parecer, a princípio, a vitória do projeto neoliberal que multiplica a desigualdade e a exclusão. Entretanto, ao relatar e reimaginar a experiência vivida, o filme a preserva – o filme, tal como as imagens de ruínas e de feridas não cicatrizadas, presentifica a memória e, assim, guarda a possibilidade de um futuro diferente.

O mal-estar das imagens

Embora *Mormaço* jamais deixe de tocar em pontos concretos da política e da sociedade brasileira, recorrendo inclusive a imagens documentais para reforçar seu teor crítico, a evolução da doença de Ana lança o filme no campo do fantástico e do horror. Trata-se, definitivamente, de um filme de metamorfose – como *A mosca* (1986), de David Cronenberg, em que o cientista interpretado por Jeff Goldblum se transforma num homem-inseto depois de um experimento malsucedido, ou, ainda, como o premiado curta-metragem brasileiro *Um ramo* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2007), em que da pele da protagonista, uma dona de casa paulistana, começam a brotar folhas e irromper pequenos galhos. Tal como ocorre nesses filmes, em *Mormaço* acompanhamos uma personagem que se hibridiza com elementos não humanos (difícil dizer se fúngicos, vegetais ou minerais) ainda que, do ponto de vista da empatia e do engajamento, ela se torne mais humana.

Como em toda narrativa fantástica, o filme leva o espectador a hesitar entre argumentos racionais e causas sobrenaturais para explicar as manchas na pele e o comportamento cada vez mais estranho de Ana. Ambas as hipóteses não nos levam a lugar algum: as explicações racionais são rapidamente descartadas (Ana não possui nenhuma doença conhecida nem pode ser considerada louca), e a via sobrenatural se vê obstruída por uma encenação preponderantemente realista, que ressalta a todo instante a factualidade histórica dos acontecimentos e a qualidade documental das imagens. Ademais, atendendo ainda aos conhecidos requisitos do “fantástico puro” postulados por Tzvetan Todorov (2012), a metamorfose final (o desaparecimento) de Ana também não pode ser satisfatoriamente explicada nem por uma maneira de ler “alegórica” – que esperaria encontrar significados específicos sistematicamente cifrados em cada elemento da narrativa –, nem por uma maneira de ler “poética” – que aceitaria

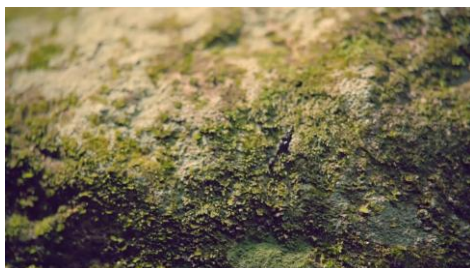
tudo aquilo que não corresponde ao estado natural das coisas como a expressão de uma subjetividade, sem implicações efetivas no mundo real (Todorov, 2012, p. 38).

Na atmosfera fantástica de *Mormaço*, a hesitação perante possíveis explicações não se sustenta apenas como um desafio mental feito ao espectador. Ao contrário, ela é acompanhada de um mal-estar, um desconforto que se produz no contato do espectador com certas imagens. O primeiro plano do filme já serve para aguçar uma sensação tátil desagradável: uma pedra coberta de musgo ostenta sua aspereza fria, úmida e traiçoeira. Nesse detalhe filmado em primeiríssimo plano, que surge como uma pintura abstrata, a tela é preenchida por uma espécie de “matéria triturada” que ainda não “faz imagem” (Arasse, 1996, p. 268), isto é, que não representa nada nem nada dá a ver para além de sua própria materialidade. O motivo visual da mancha se impõe antes mesmo que as manchas se instalem na pele e nas paredes do apartamento de Ana. A mancha solicita do espectador uma sensual proximidade do olhar – um olhar háptico, mais inclinado a tentar agarrar aquilo que vê do que a se deter num distanciamento crítico e reflexivo⁵.

Após esse primeiro plano da pedra (Figura 7), a sequência de abertura do filme prossegue com uma sucessão de imagens hápticas que, como explica Laura Marks (2002, p. 17, tradução nossa), “encorajam uma relação corporal com a tela antes mesmo que os espectadores sejam tragados pelas figuras na imagem e os estímulos da narrativa⁶”. É preciso forçar o olhar para enxergar através da neblina que cobre a zona portuária; das nuvens de fumaça e poeira que, provenientes de uma demolição, invadem as ruas do centro (Figura 8); e do fumacê de combate à dengue despejado sobre os banhistas na piscina do prédio de Ana. De modo semelhante, na sequência final, as figuras humanas tendem a se dissolver na tela, engolidas pela escuridão do prédio e pela fumaça das bombas da polícia – até que a protagonista se dissolve de fato, engolida pelo vazio do espaço. Em todos esses momentos, a ilusão de profundidade da imagem cinematográfica tende a se desfazer: ficamos retidos na superfície, na “pele do filme” (Marks, 2000; Barker, 2009). Uma pele manchada e irritada, uma pele-casca que faz doer e coçar os olhos. Afinal, mormaço não é uma condição dada apenas pelo clima úmido e quente, mas também pelo componente fundamental da neblina ou da névoa: o céu nublado que esconde o sol, o vapor que envolve em mistério. Trata-se de um filme que valoriza o clima e a atmosfera na criação da *mise en scène* e na maneira como os personagens são afetados pelos espaços.

⁵ Acerca da mancha no cinema brasileiro contemporâneo, ver também Couto e Gerbase (2021).

⁶ Do original: [...] *encourage a bodily relation to the screen itself before the point at which the viewer is pulled into the figures of the image and the exhortation of the narrative.*



Figuras 7 e 8: Variações da mancha na sequência de abertura do filme: as imagens nos pedem para ver a matéria da qual são feitas antes de discernir aquilo que representam.
Fonte: Capturas do filme *Mormaço* (Marina Meliande, 2018).

As imagens hápticas que dominam as sequências de abertura e de encerramento do filme podem ser lidas como uma tradução figural (Leal, 2019): os conflitos que se desdobram na narrativa são transferidos para uma relação conflituosa entre o espectador e a imagem. Ao fazer o espectador se aproximar das imagens para reconhecer nelas a matéria de que são feitas (o grão, o contraste, a luz, o movimento difuso das partículas em suspensão), o filme exprime um desejo de que ele enxergue melhor. O espectador é levado a ver aquilo que suporta a representação – algo evidente, mas que ele, talvez acomodado em seus próprios hábitos perceptivos, não é habituado a ver. Enquanto isso, em seu plano discursivo, o filme pressupõe um espectador que não está habituado a ver a desigualdade e a exclusão que suportam, por assim dizer, o megaevento internacional. Será preciso que os indivíduos despejados venham se colocar no centro da cidade, em apartamentos que poderiam ser o seu, bem à frente de seus olhos.

A investida na “pele do filme” redobra, assim, a investida na pele de Ana. Ao mostrar a personagem com o corpo coberto no calor escaldante, roçando a língua numa fruta podre, esfregando-se nua e suada no corpo de Pedro, coçando-se e cutucando furiosamente suas cicatrizes (Figuras 9 e 10), *Mormaço* cria imagens que desejam infectar o espectador com sua doença misteriosa. Podemos não sentir o que a personagem sente, mas reconhecemos em seu corpo, como num ato reflexo, sensações desagradáveis que poderiam subitamente se apoderar de nós. Nesse sentido, a criatura híbrida que Ana se torna não deixa de ser um monstro que, embora não ameace outra integridade física que não a sua própria, afeta a maneira como nós percebemos e sentimos nossos próprios corpos.



Figuras 9 e 10: Desconfortável em sua poltrona, o espectador responde em ato reflexo aos sintomas da doença de Ana. Fonte: Capturas do filme *Morraço* (Marina Meliande, 2018).

Certamente, a monstruosidade de Ana não é comparável àquela dos monstros típicos do cinema – vampiros, zumbis, assassinos em série. Ela talvez encontre suas raízes no *body horror*, subgênero do horror marcado por manifestações e transformações corporais extremas, alheias (ou contrárias) à vontade do indivíduo, e também em uma releitura do *monstruoso-feminino* teorizado por Barbara Creed (2007). Na definição de Peter Hutchings (2017), o *body horror* descreve uma “alienação derradeira – o indivíduo alienado de seu próprio corpo”. Contudo, tal alienação não é apenas fonte de medo e repulsa, pois carrega consigo um “fascínio com a possibilidade da emergência de novas identidades”⁷ (Hutchings, 2017, p. 49, tradução nossa). Essa condição é vivida de modo exemplar por Ana, que, alienada de seu corpo (e de sua casa e sua cidade), não deixa de manifestar curiosidade e, também, certo prazer com sua metamorfose. Ao fazer da protagonista a principal espectadora de sua própria monstruosidade, o filme também parece subverter a perspectiva do olhar masculino que, tradicionalmente, monstrifica o corpo feminino: “A presença do monstruoso-feminino no filme de horror popular nos fala mais sobre os medos masculinos do que sobre o desejo feminino ou a subjetividade feminina”⁸ (Creed, 2007, p. 7, tradução nossa). Em *Morraço* – filme dirigido e estrelado por mulheres –, o desejo e a subjetividade femininas, não subordinados a um ponto de vista masculino, implicam uma potência de transformação que é tanto literal (do corpo) quanto simbólica (da classe social). A monstruosidade surge mais na chave do fascínio que da abjeção ou da ameaça.

⁷ Do original: [...] *body horror* describes the ultimate alienation – alienation from one’s own body – but this has often been coupled with a fascination with the possibility of new identities that might emerge from this.

⁸ Do original: *The presence of the monstrous-feminine in the popular horror film speaks to us more about male fears than about female desire of feminine subjectivity.*



Assim, Marina Meliande responde ao desafio de trabalhar com o gênero do horror em clima quente e quase sempre à luz do dia. A ambiguidade da metamorfose se conjuga à atmosfera contraditória de um “verão sombrio”, caracterizado pela podridão das frutas tropicais, a água suja da piscina e as baratas mortas. Como em alguns filmes da realizadora argentina Lucrecia Martel, – especialmente *O pântano* (2001) e *A mulher sem cabeça* (2008), marcados por um calor que incomoda, amolece e paralisa os corpos –, as condições climáticas aqui também são ingredientes sensoriais que precipitam os acontecimentos dramáticos. No filme de Meliande, se o mal-estar aflora na pele, mancha as paredes e contamina a superfície da imagem, é porque não pode mais ser contido nas profundezas.

O mal-estar no cinema brasileiro contemporâneo

Por tratar da contundente desigualdade socioeconômica que se manifesta nas ocupações, desapropriações e outras lutas por território no espaço urbano, em alguns casos valendo-se de ferramentas críticas do gênero do horror, *Mormaço* estabelece uma relação clara com filmes que lhe são contemporâneos. Assim, na seção de encerramento deste texto, interessa-nos situar o filme em relação a outras obras do mesmo período, observando alguns vínculos que se formam entre elas. Tais vínculos poderão ser desdobrados em pesquisas futuras, contribuindo para uma percepção mais robusta de tendências ou traços característicos de determinado momento do cinema brasileiro.

No campo da ficção, por exemplo, *Mormaço* compartilha com *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) a história de uma mulher que luta com afincos pela preservação de um espaço – seu espaço particular –, nadando contra a corrente das transformações ao seu redor e em desvantagem permanente diante das forças instituídas, especialmente da iniciativa privada. O objetivo fundamental de Clara, a protagonista de *Aquarius* interpretada por Sônia Braga, é manter seu apartamento, repleto de memórias e vivências, contra as investidas de uma empreiteira disposta a formas cada vez mais violentas de intimidação para fazê-la sair. Clara restou solitária no edifício, depois de todos os vizinhos terem cedido à pressão e vendido seus imóveis para a construtora. Clara *versus* empresa é uma luta entre Davi e Golias, como aponta Stephanie Dennison (2020, p. 184), assim como é a jornada de Ana *versus* governo. Ambas as mulheres estão praticamente sozinhas numa construção vazia, resistindo ao esmagamento por estruturas poderosas.

Já no campo do cinema documentário (ainda que hibridizado com a ficção), *Mormaço* dialoga em especial com o filme *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016), que retrata uma experiência similar àquela vivida pelos moradores da Vila Autódromo: de um dia para o outro, um pequeno grupo de pessoas se vê forçado a desocupar o edifício onde vive no centro de São Paulo sem ter outro lugar para ir. O edifício em questão é um hotel de luxo que se encontra abandonado há mais de uma década e que, esquecido por seus antigos proprietários e pelos órgãos públicos, sequer oferece condições básicas de moradia, como água encanada e eletricidade. O local é, no entanto, a rara alternativa que permite a pessoas sem teto e a vários refugiados estrangeiros sobreviver na cidade. Durante o filme, a ocupação do hotel é atacada pela polícia numa operação de reintegração de posse semelhante àquela que irá ocorrer na sequência final de *Mormaço*. Dessa maneira, adotando a mesma perspectiva da protagonista de *Aquarius* – perspectiva de uma classe média acostumada a não ter seus direitos (e privilégios) ameaçados –, o filme de Marina Meliande adota também um tom de denúncia próximo ao de *Era o Hotel Cambridge*.

É possível, ainda, estabelecer relações entre *Mormaço* e *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas, Marco Dutra, 2011), ficção paulistana em que a protagonista Helena vê manifestações estranhas, possivelmente sobrenaturais, no mercadinho que acabou de comprar. Empreendedora ainda inexperiente, Helena tem dificuldade em lidar com os funcionários do mercado, tornando-se desagradável e autoritária. Ela também precisa lidar com o marido: embora esteja desempregado, ele não aceita trabalhar em cargos abaixo dos quais está habituado e, tampouco, assume as responsabilidades da casa e da criação da filha do casal. Por isso, Helena se vê obrigada a contratar uma empregada doméstica. As relações entre os personagens são tensas – o casal está em crise, a empregada é vista como uma invasora e os funcionários do mercadinho são suspeitos, acusados de roubo. O filme mostra uma família de classe média estremecida, sentindo-se ameaçada por personagens de outras classes (Souto, 2019). Há um mal-estar difuso ao longo de todo o filme que, aos poucos, vai encontrando uma materialização: Helena descobre uma mancha escura na parede do mercadinho, uma espécie de infiltração que vai crescendo até ficar gigantesca e não poder mais ser escondida dos clientes. Ao derrubar a parede para investigar a causa da mancha, ela encontra um fóssil monstruoso. É curioso que o monstro não seja uma criatura viva, mas esteja emparedado, “entranhado em suas estruturas – um tumor do próprio organismo” (Souto 2012, p. 47). As manchas que se espalham e crescem até afetar toda a construção estão presentes nos dois filmes, assim como a fusão com as paredes – se em *Trabalhar cansa*

é a criatura que está lá, em *Mormaço* é a própria heroína da história que se dissolve na parede do quarto. Ao fraturar as paredes, ambos os filmes remetem a um abalo do que é sólido, às estruturas (sociais?) que se arruínam. Tal como *Mormaço*, *Trabalhar cansa* recorre ao horror social para abordar as contradições da classe média e suas relações de alteridade.

O Rio de Janeiro de *Mormaço* é, pois, aparentado ao Recife de *Aquarius* e à São Paulo de *Era o Hotel Cambridge* e de *Trabalhar cansa*. São, todos eles, filmes importantes do cinema brasileiro dos anos 2010. Embora cada um desses filmes percorra um caminho distinto, todos eles captam um estado de coisas bastante contemporâneo.

No caso particular de *Mormaço*, o caminho percorrido é o da conexão de aspectos documentais com a ficção de gênero, explicitando o horror de um Estado que, com frequência, expulsa e destrata os mais pobres. Testemunhar tamanha desigualdade faz adoecer e transforma fisicamente o corpo de uma personagem que busca justiça. No filme de Meliande, os corpos são abordados tanto em sua dimensão biológica quanto política e social, como se não houvesse separação entre elas. De um modo bastante literal, o filme remove a pele que separa o corpo individual do restante do mundo. Ao mesmo tempo em que é muito atual, *Mormaço* remete a problemas antigos e persistentes do país – como um mofo insistente, difícil de eliminar.

Referências

A MOSCA. Direção: David Cronenberg. Canadá e Estados Unidos, 1986. 96min, sonoro, colorido.

A MULHER sem cabeça. Direção: Lucrecia Martel. Argentina, 2008. 87min, sonoro, colorido.

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2016. 145min, sonoro, colorido.

ARASSE, Daniel. *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.

BARKER, Jennifer. *The tactile eye: touch and the cinematic experience*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BETIM, Felipe. Organização da Olimpíada censura o “Fora Temer” durante as competições. *El País*, 08 de agosto de 2016. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/07/politica/1470593835_168749.html. Acesso em: 28 jan. 2026.

CÁNEPA, Laura. Horrores do Brasil. **Filme Cultura**, nº 61, 2013, p. 33-37. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/revista-filme-cultura/arquivos/revista-filme-cultura-61>. Acesso em: 12 maio 2026.

CÁNEPA, Laura; DENNISON, Stéphanie (eds.). **Brazilian Horror Cinema in the Twenty-first Century**: Neo-fascism, Disaffection, Resistance. Woodbridge: Tamesis, 2025.

CARREIRO, Rodrigo; ROCHA, Annyela; CALMON, Tiago; CARDOSO, Victoria. Belas, recatadas e reprimidas: cristofascismo, horror social e controle do corpo feminino em *Medusa*. **Rever: Revista de Estudos da Religião**, v. 25, nº 1, 2025, p. 29-45. Disponível em: <https://doi.org/10.23925/1677-1222.2025vol25i1a3>. Acesso em: 12 maio 2026.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.

CREED, Barbara. **The monstrous-feminine**: film, feminism, psychoanalysis. Nova York: Routledge, 2007.

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. A Mancha no cinema de horror brasileiro da década de 2010: Uma análise de *Trabalhar Cansa*, *Mormaço* e *O Animal Cordial*. **Revista Eco-Pós**, v. 24, nº 3, 2021, p. 454-483. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/ecopos.v24i3.27636>. Acesso em: 08 jun. 2026.

ERA o Hotel Cambridge. Direção: Eliane Caffé. Brasil, 2016. 99min, sonoro, colorido.

DENNISON, Stephanie. **Remapping Brazilian film culture in the twenty-first century**. Abingdon, Nova York: Routledge, 2020.

HUTCHINGS, Peter. **Historical dictionary of horror cinema**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2017.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LEAL, João Vitor. Traduções figurais e o museu imaginário. **Anais do 28º Encontro Anual da Compós**. Porto Alegre, PUCRS, p. 1-24, 2019. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2019/trabalhos/traducoes-figurais-e-o-museu-imaginario>. Acesso em: 11 maio 2026.

LOWENSTEIN, Adam. **Horror film and otherness**. Nova York: Columbia University Press, 2022.

MARKS, Laura. **The skin of the film**: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham, Londres: Duke University Press, 2000.

MARKS, Laura. **Touch**: sensuous theory and multisensory media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.



McNALLY, David. **Monsters of the market: zombies, vampires and global capitalism**. Leiden, Boston: Brill, 2011.

MORMAÇO. Direção: Marina Meliande. Brasil, 2018. 97min, sonoro, colorido.

O PÂNTANO. Direção: Lucrecia Martel. Argentina, 2001. 103min, sonoro, colorido.

RAMO, Um. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil, 2007. 15 min., sonoro, colorido.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média brasileira? *Trabalhar cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. **Contracampo**, nº 25, p. 43-60, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i25.293>. Acesso em: 11 maio 2026.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro**. Salvador: Edufba, 2019.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TRABALHAR Cansa. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil, 2011. 99 min., sonoro, colorido

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega, 1999.

WOOD, Robin. An introduction to the American horror film. In: BRITTON, Andrew; LIPPE, Richard; WILLIAMS, Tony; WOOD, Robin (orgs.). **American nightmare: essays on the horror film**. Toronto: Festival of Festivals, 1979, p. 7-28.



^I Mariana Souto

Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Professora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC/UnB).

E-mail: mariana.souto@fac.unb.br.

^{II} João Vítor Leal

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo. Professor do Instituto Federal de Brasília (IFB).

E-mail: joao.leal@ifb.edu.br.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:
Não se aplica.

Fontes de financiamento:
Não se aplica.

Considerações éticas:
Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:
Não se aplica.

Apresentação anterior:
Texto publicado originalmente em inglês como capítulo do livro *Brazilian Horror Cinema in the Twenty-first Century: Neo-fascism, Disaffection, Resistance*, organizado por Laura Cánepa e Stephanie Dennison (2025).

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:
Mariana Souto e João Vítor Leal.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:
Mariana Souto e João Vítor Leal.

Redação do manuscrito:
Mariana Souto e João Vítor Leal.

Artigo recebido em: 05/02/2026. Aprovado em 11/06/2026.