



Artigo – Dossiê

Horror social: a área cinzenta do gênero no século XXI

O conservadorismo distópico e a interferência imagética do horror em *Medusa***El conservadurismo distópico y la interferencia imagística del horror en *Medusa*****Dystopian conservatism and the imagistic interference of horror in *Medusa***Pedro Guimarães ^IUniversidade Estadual de Campinas, SP, Campinas, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-5366-1481>Lucas Daniel Benvenuti ^{II}Universidade Estadual de Campinas, SP, Campinas, Brasil
<https://orcid.org/0009-0004-1057-5139>

Resumo: O artigo pretende realizar uma análise do longa-metragem *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023) de forma a observar os diálogos entre a narrativa distópica do filme com a recorrência de intertextualidades com outros filmes e subgêneros do horror na construção de um discurso social referente à emergência do conservadorismo nos setores neopentecostais da sociedade brasileira. Para isso, é definido o conceito de conservadorismo distópico a partir de formulações de Claeys (2010) sobre o totalitarismo nas distopias pós 1984 (George Orwell, 1949) combinado ao estudo de Nagib (2006) sobre a recorrência e quebra do gesto utópico no cinema brasileiro contemporâneo. Logo após, são mobilizados estudos de gênero para pontuar e dissecar as intertextualidades do filme de Anita com dois subgêneros do horror, delineando aproximações e subversões com seus códigos e convenções previamente estabelecidos e também uma diferenciação dessas representações nos espaços urbanos e na natureza. Em primeiro lugar, é feita uma aproximação com o gênero *slasher* nos espaços urbanos a partir da problematização do código do assassino, ligado à protagonista Mari e à milícia evangélica feminina “As Preciosas” que estabelece a ordem neopentecostal. Em segundo lugar, é feita uma aproximação com o *folk-horror* na natureza e partir de uma análise comparativa entre *Medusa* e *O Homem de Palha* (Robin Hardy, 1973) ao analisar a representação da resistência dissidente a essa ordem.

Palavras-chave: Horror social; Distopia; *Slasher*; *Folk-horror*; Gêneros cinematográficos.





Resumen: El artículo pretende realizar un análisis del largometraje *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023) con el fin de observar los diálogos entre la narrativa distópica de la película y la recurrencia de intertextualidades con otras películas y subgéneros del terror en la construcción de un discurso social referente al surgimiento del conservadurismo en los sectores neopentecostales de la sociedad brasileña. Para ello, se define el concepto de conservadurismo distópico a partir de las formulaciones de Claeys (2010) sobre el totalitarismo en las distopías posteriores a 1984 (George Orwell, 1949), combinadas con el estudio de Nagib (2006) sobre la recurrencia y la ruptura del gesto utópico en el cine brasileño contemporáneo. A continuación, se movilizan estudios de género para señalar y diseccionar las intertextualidades de la película de Anita con dos subgéneros del terror, delineando aproximaciones y subversiones con sus códigos y convenciones previamente establecidos, así como una diferenciación de estas representaciones en los espacios urbanos y en la naturaleza. En primer lugar, se realiza una aproximación al género *slasher* en los espacios urbanos a partir de la problematización del código del asesino, vinculado a la protagonista Mari y a la milicia evangélica femenina «As Preciosas», que establece el orden neopentecostal. En segundo lugar, se realiza una aproximación al *folk-horror* en la naturaleza a partir de un análisis comparativo entre *Medusa* y *The Wicker Man* (Robin Hardy, 1973) al analizar la representación de la resistencia disidente a ese orden.

Palabras clave: Horror social; Distopía; *Slasher*; *Folk-horror*; Géneros cinematográficos.

Abstract: The article aims to analyze the feature film *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023) in order to observe the dialogues between the film's dystopian narrative and the recurrence of intertextualities with other horror films and subgenres in the construction of a social discourse referring to the emergence of conservatism in the neo-Pentecostal sectors of Brazilian society. To this end, the concept of dystopian conservatism is defined based on Claeys' (2010) formulations on totalitarianism in post-1984 (George Orwell, 1949) dystopias combined with Nagib's (2006) study on the recurrence and breakdown of the utopian gesture in contemporary Brazilian cinema. Next, gender studies are mobilized to point out and dissect the intertextualities of Anita's film with two horror subgenres, outlining approximations and subversions of their previously established codes and conventions, as well as differentiating these representations in urban spaces and in nature. Firstly, an approximation of the *slasher* genre in urban spaces is made, based on the problematization of the killer's code, linked to the protagonist Mari and the evangelical female militia "As Preciosas" (The Precious Ones), which establishes the neo-Pentecostal order. Secondly, an approximation is made with folk-horror in nature, based on a comparative analysis between *Medusa* and *The Wicker Man* (Robin Hardy, 1973) when analyzing the representation of dissident resistance to this order.

Keywords: Social horror; Dystopia; *Slasher*; *Folk horror*; Film genres.

Introdução

O longa-metragem *Medusa* (2023), de Anita Rocha da Silveira, tem como protagonista Mari (Mari Oliveira), mulher cristã evangélica que faz parte de um grupo que se autointitula "As Preciosas", grupo de mulheres devotas na fé, durante o dia, mas saem pelas ruas da cidade, usando máscaras brancas, para atacar e agredir mulheres na rua que consideram "imorais", coagindo-as a seguirem sua religião por meio do medo e da violência. No filme, a criação desse grupo liderado pela evangélica Michele (Lara Tremouroux) tem como base um mito fundador: a história de Melissa (Bruna Linzmeyer), uma mulher que ia contra todos os preceitos religiosos defendidos por essa igreja evangélica, que teve o rosto queimado e desfigurado por uma mulher de máscara branca. Mari, despertada por curiosidade mórbida, pensa ter descoberto o local onde Melissa está internada, decide encontrá-la e ver o seu rosto modificado após o ataque.

Contudo, essa procura por Melissa leva Mari e outras mulheres de seu grupo a uma jornada que as faz questionar a própria identidade e o meio repressivo em que vivem.

O eixo narrativo do longa é calcado nessa relação da protagonista com a igreja que frequentam, com dogmas restritos que se baseiam na restrição da liberdade dos corpos, de sexualidade e de outros comportamentos que são considerados pecaminosos. Essa igreja possui uma presença totalizante dentro dos espaços urbanos, que se faz pelo controle e pela vigilância das milícias evangélicas que buscam reprimir todos os indivíduos que não seguem suas normas. As imagens ligadas ao horror também se fazem presentes nesse eixo narrativo que permeia a relação da protagonista dividida entre a igreja que se coloca como um governo totalitário cristão e o desejo pelo comportamento dissidente que se manifesta em sua jornada.

Esse artigo pretende analisar *Medusa* enquanto uma narrativa distópica, e não necessariamente um filme que se filie integralmente ao gênero horror, e sim permeada por uma interferência imagética do gênero, pelo viés do modo, em sua construção visual. A ideia é pensar como os medos sociais movem as protagonistas ao mesmo tempo que se encarnam nelas para atingir seus objetivos. A distopia se dá pela presença e imposição da igreja e dos preceitos evangélicos nos espaços encenados. Para essa análise, são mobilizados estudos sobre a literatura distópica de Claeys (2010) e Parrinder (2010), que partem da definição de distopia como um oposto da utopia, e de formulações sobre a história recente do cinema brasileiro feitas por Lúcia Nagib (2006), que aborda as construções simbólicas e alegóricas dos projetos de utopia no cinema brasileiro que se modificaram de acordo com o contexto sociopolítico do país. A forma horrífica é analisada como catalisadora de imagens a partir do trabalho de Caetano (2018), sobre o horror e suas formas de expressão de medos e traumas recorrentes no cinema brasileiro contemporâneo. A partir dessa análise, o filme nos fornecerá elementos para analisar suas intersecções com outros subgêneros do horror, como o *slasher* e o *folk-horror*, e a representação dos medos sociais que esses gêneros e subgêneros representam.

As narrativas distópicas e o conservadorismo totalitário neopentecostal

O universo distópico presente em *Medusa* é o principal fio condutor da narrativa de Mari e das outras personagens femininas. Mas a distopia focalizada pelo longa não está no campo em que ela é comumente conhecida dentro da ficção científica.

Gregory Claeys, em *The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell* (2010), argumenta que o termo distopia é concebido pelos estudos literários como a “anti-utopia” ou a “utopia negativa” como uma forma de “descrever uma representação ficcional de uma sociedade em que o mal, ou os desenvolvimentos sociais e políticos negativos, prevalecem, ou como uma sátira das aspirações utópicas que tenta expor suas falácias” (Claeys, 2010, p. 107, tradução nossa). É um gênero que emerge na literatura como a especulação da falha dos projetos utópicos de sociedades alternativas. Ronaldo de Almeida (2018, p. 5-6), ao analisar a dimensão distópica de *O som ao redor* (2013), de Kléber Mendonça Filho, lembra que “utopia e distopia são indissociáveis, pois se a primeira é a expectativa de realização positiva de algo que se almeja, a segunda é a advertência de uma possível concretização negativa do que não se deseja. Utopia é sonho; distopia, pesadelo”.

Claeys (2010) discorre sobre a tradição das narrativas distópicas, que têm suas primeiras manifestações na literatura após a Revolução Francesa, momento histórico responsável por causar uma crise nas estruturas políticas e sociais vigentes na época. Apenas no século XX, houve a consolidação da distopia como um gênero literário a partir de dois textos chave que a definiram como tal: os romances *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, e *1984*, de George Orwell. Ambos emergem de contextos de guerra, sendo este do pós-Segunda Guerra e início da Guerra Fria e aquele do período entreguerras e, apesar de possuírem diferenças consideráveis, se dedicam a imaginar uma sociedade totalitária, quase onipotente, que exige obediência completa de seus cidadãos e que se utiliza de mecanismos tecnológicos para garantir controle social.

De acordo com Claeys (2010), a obra de Orwell toma contornos mais políticos ao tratar sobre o totalitarismo, que se torna tema central para a definição das formas de governo que estão no centro das distopias do século XX. O termo foi cunhado em 1928 e foi usado para descrever os regimes da época que se diferenciavam de outros modelos de ditaduras, uma vez que sua característica fundamental é “o desejo de controle total sobre os corações e corpos, mentes e almas dos cidadãos da nação” (Claeys, 2010, p. 119, tradução nossa). Assim como diversos outros gêneros e formas narrativas dentro da literatura, a utopia e a distopia foram incorporadas pelo cinema em diversos filmes, sejam eles adaptações de obras literárias dos gêneros ou histórias originais que conservam seus elementos essenciais.

Lúcia Nagib, em *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias* (2006), se dedica a analisar um escopo de obras do Cinema Novo e do Cinema de Retomada ao formular sua teoria sobre a presença da utopia e do imaginário utópico no



cinema brasileiro. Ela desenvolve sua teoria de que a utopia é um motivo simbólico recorrente em filmes brasileiros de diferentes momentos e correntes históricas e artísticas, tendo sua gênese na utopia marítima de Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967). A simbologia retorna em filmes da retomada nos anos 1990, em face à redemocratização, ao trazer à tona um gesto utópico anteriormente perdido no Cinema Novo (Nagib, 2006, p.17).

A análise de Nagib percorre obras de diferentes momentos da história recente do cinema brasileiro, “delineando curvas de ascensão e queda, que refletem oscilações no cenário político[...]” (Nagib, 2006, p.17). No último capítulo da obra, a teórica analisa o filme do cinema brasileiro contemporâneo *O invasor* (2001) de Beto Brant, caracterizando-o como uma distopia urbana com elementos de horror expressionistas. Logo, enquanto o Cinema Novo de Glauber e o Cinema de Retomada nos anos 1990 frequentemente evocam o ideal utópico como um símbolo de esperança com o futuro, o cinema contemporâneo caracteriza o fim do gesto utópico por meio de narrativas com visões obscuras que confrontam a noção de paraíso prometido.

Apesar do escopo de Nagib compreender apenas um filme do cinema brasileiro contemporâneo, é perceptível esse discurso de negação da utopia em outros filmes do momento histórico atual. É nessa chave que lemos *Medusa* e a maneira como Anita Rocha da Silveira opta por representar a ameaça e os medos sociais gerados pelas novas igrejas protestantes. O filme é lançado em um contexto de ascensão da extrema direita no poder público brasileiro, posição política repleta de ideais conservadores associados ao protestantismo cristão. Segundo Almeida (2019), esse conservadorismo propagado pela religião coloca a família tradicional como o signo magno de controle aos corpos e comportamentos ao estabelecer preceitos morais totalizantes com base na moral cristã que influenciam a criação de políticas públicas punitivas e provocam a ruptura social por meio da intolerância.

A partir desse contexto, *Medusa* apresenta uma ordem que se baseia em alguns dos princípios dogmáticos difundidos por essas vertentes conservadoras de religiões protestantes no Brasil: o controle dos corpos e da expressão de sexualidade, o abandono dos vícios mundanos, a devoção completa a Deus, a obediência aos dogmas da Igreja, a subserviência da mulher com relação ao homem, entre outros. O longa retrata a igreja neopentecostal como o centro de controle principal e que governa todas as instâncias da vida dos personagens, se estabelecendo como uma forma particular de governo totalitário. O ambiente da fé é retratado como, ao mesmo tempo, alegre e vibrante (roupas com cores fortes, números musicais ensaiados pelos frequentadores)



mas melancólico, devido a uma obscuridade no espaço e na iluminação que se choca com as cores vindas de neons brilhantes. Este contraste define bem a ideia de uma sociedade que se quer moderna, mas cujos valores são retrógrados e obscurantistas.

Ao tratar da presença do totalitarismo nas distopias, Claeyes (2010) descreve algumas das características fundamentais de ditaduras totalitárias e é perceptível a presença de tais elementos na constituição da representação da igreja neopentecostal de *Medusa*. O totalitarismo, segundo Claeyes (2010), consiste na presença de “um estado unipartidário com hegemonia sobre a polícia secreta” (Claeyes, 2010, p. 119, tradução nossa) que se baseia no culto de um líder que “personifica o espírito, a vontade e as virtudes do povo” (Claeyes, 2010, p. 120, tradução nossa) e na “disposição para destruir um grande número de ‘inimigos’ internos em nome dos objetivos do regime” (Claeyes, 2010, p. 119, tradução nossa). Em *Medusa*, a igreja evangélica incorpora esse estado unipartidário, dado a presença e o controle que possui sobre os fiéis, ao mesmo tempo que confere a eles um objetivo em comum: destruir ou converter todos aqueles que não seguem a “palavra de Deus”, os objetivos do regime totalitário. Esse objetivo é constantemente enunciado pelos personagens, não apenas pelos fiéis, mas principalmente pelas falas do pastor Guilherme (Thiago Fragoso), o líder religioso da igreja que é cultuado como o objeto de devoção e que entoa discursos reacionários que baseiam a construção de um mundo mais correto e justo com o expurgo do pecado e da imoralidade, um projeto utópico usado como principal motivador de suas ações coercitivas.

Essas ações se traduzem pelo “uso do ‘terror total’ [...] para intimidar a população e garantir lealdade completa” (Claeyes, 2010, p. 119, tradução nossa) aliado à “uma filosofia ou ideologia ‘totalista’ que exige lealdade e sacrifício absolutos, e a submissão total do cidadão ao partido/Estado” (Claeyes, 2010, p. 119, tradução nossa), que também estão no centro da concepção do totalitarismo. Esse “terror total” e submissão ao Estado são garantidos a partir dos mecanismos de controle que, de acordo com Claeyes (2010), consistem na militarização extrema da sociedade e também na utilização de meios midiáticos como forma de vigilância dos cidadãos. A serviço da igreja de *Medusa*, atuam duas milícias que buscam coagir violentamente todos aqueles que discordam de suas imposições: os “Vigilantes de Sião” e as “Preciosas”. Os primeiros são compostos por homens jovens membros da igreja com ideologia e performance militar, que vigia e pune agressivamente aqueles que vão contra os preceitos defendidos pela sua igreja. As segundas são as “Preciosas”, grupo de jovens mulheres do qual a protagonista Mari e sua amiga Michele fazem parte. Elas atuam da



mesma forma ao agredir mulheres que não se conformam com a influência dogmática exercida pela igreja, perseguindo-as na rua com máscaras brancas.

Medusa não é o primeiro filme a romper com o gesto utópico que Nagib descreve ao analisar filmes do Cinema Novo e da Retomada, incorporando uma visão mais pessimista sobre os projetos de futuro da nação brasileira, marcados pelo totalitarismo cristão protestante e pelo controle de corpos e desejos dissidentes às suas normas. Antes dele, *Divino amor* (2019), de Gabriel Mascaro, já havia focado num ambiente neopentecostal similar ao universo diegético de *Medusa*. Ambos os filmes são convergentes em apresentar a falha do projeto utópico neopentecostal pela perspectiva das mulheres. O diferencial de *Medusa* é que sua protagonista, Mari, que, antes atuava como algoz, agente de vigilância desse modelo totalitário, pouco a pouco se percebe como vítima desse mesmo modelo e esse se torna o arco dramático principal da narrativa. A típica narrativa distópica “dramatiza as dificuldades e os perigos encontrados por um indivíduo que é um visitante ou um cidadão dissidente” (Parrinder, 2010, p. 156) e, portanto, focaliza a experiência conflitante do protagonista ou de outros personagens como o epicentro da representação.

A abordagem da distopia como forma narrativa no longa dialoga com o conceito de “neodistópico” proposto por Felipe Benicio de Lima (2023), cuja forma de análise a obras literárias compreende a distopia como um modo de se contar histórias que transcende a constituição genérica de um texto literário, aliando o contexto contemporâneo dessas obras com a tradição literária a que elas se filiam, garantindo uma penetrabilidade e um diálogo com outros gêneros. Essa potencial sobreposição entre a distopia e o horror se explica também pela “profunda afinidade” do gótico com a distopia, uma vez que ambos compartilham “uma forte desconfiança diante do emprego instrumental da ciência e da tecnologia, e um fascínio com a paranoia, o aprisionamento e a alienação social do indivíduo” (Gomes; Cardoso; Sasse, 2020, p. 7). Seguindo por essa abordagem, ao representar essas personagens forasteiras e/ou dissidentes, *Medusa* recorre principalmente ao horror, pelo viés dos subgêneros e do modo, para canalizar as suas experiências de confronto social e pessoal com essa realidade distópica, assim como o controle e as limitações que ela impõe sobre seus indivíduos, principalmente sobre as mulheres.

A forma horrífica como motivadora de imagens

O horror é um gênero cinematográfico com uma grande diversidade de subgêneros e convenções próprias para cada um deles. Como modo de expressão cinematográfica que catalisa certas imagens, o horror toma configurações visuais mais abrangentes, principalmente no cinema brasileiro contemporâneo, de forma a construir um discurso que se refere a medos políticos e sociais. Lucas Procópio Caetano (2018), ao analisar filmes desse período recente da produção cinematográfica, retoma a noção de “horror da filosofia” de Eugene Thacker que promove a compreensão do gênero horror como um “modo não filosófico”, que recorre a aflições representadas na imagem por meio de bestiários, de símbolos horríficos que as encapsulam. Essas representações tomam formas ainda mais específicas de acordo com o contexto sócio-político da obra.

No cinema, o horror parece se reinventar e introduzir novos “bestiários” a cada novo ciclo do gênero, a partir dos quais é possível observar os medos vigentes da época, o que nos permite questionar quais seriam os medos de nossa contemporaneidade, um período histórico que acumula e compartilha as narrativas de medo que o precedem como nenhum outro (Caetano, 2018, p. 98).

Caetano parte dessa noção para analisar filmes que possuem interferências pontuais do horror enquanto um modo que sublinha a representação desses medos a partir das imagens, sem necessariamente abraçarem o gênero na integralidade e toda extensão da narrativa. Esse é o caso do filme de Anita Rocha da Silveira, um filme que se filia ao gênero horror ainda que não possua a estrutura típica de filmes de horror convencionais. Isso porque *Medusa*, ao dramatizar a relação de identificação e rompimento da protagonista e das outras personagens femininas com a constituição totalitária neopentecostal e os princípios de violência e repressão que ela incorpora, evoca a representação dos medos dessas personagens frente à estrutura que as cerca por meio da sintaxe do horror que permeia grande parte do filme. Dessa forma, o longa usa elementos dos subgêneros do horror, como os filmes *slasher* e o *folk-horror*, na *mise en scène*, torcendo e ressignificando seus códigos semânticos e sintáticos para elaborar um discurso narrativo distópico que reflete sobre os medos contemporâneos de um

Brasil dominado por uma atmosfera conservadora que se utiliza de dogmas cristãos e da imposição da religião no cenário político para controlar e reprimir indivíduos dissidentes e discordantes.

Analisaremos agora algumas cenas de *Medusa* em que os comentários sobre subgêneros do horror e as relações intertextuais com outros filmes vão ao encontro da narrativa distópica marcada pela obediência e rompimento com a norma conservadora totalizante. Esses momentos são separados por dois espaços que evocam diferentes convenções do gênero. Os primeiros são a igreja evangélica e os espaços urbanos, em que há a presença mais ostensiva do dispositivo de controle conservador da igreja evangélica, trazendo uma conexão entre as “Preciosas” e seus ataques contra mulheres a uma inversão das convenções do assassino e da vítima no *slasher*. Já o segundo espaço é a natureza e as áreas verdes que rodeiam a cidade, palco para os indivíduos dissidentes se expressarem longe do controle ostensivo da igreja. Esse espaço é marcado por um diálogo visual com o *folk-horror*, principalmente com o longa-metragem *O homem de palha* (Robin Hardy, 1973), delineando aproximações e distanciamentos com relação ao discurso de rompimento do neopentecostalismo como um imperativo político-social.

A igreja evangélica e a cidade: a distopia encontra o *slasher*

A primeira cena de *Medusa* acompanha a primeira ocorrência de perseguição e ataque a um indivíduo dissidente pelas Preciosas. Em um primeiro momento, a narrativa acompanha uma garota vendo um vídeo em seu celular de uma mulher realizando uma performance de dança contemporânea, mulher essa que mais à frente é revelada como Melissa, a principal motivadora das ações agressivas e punitivas desse grupo de mulheres. A cena mostra essa garota até o instante em que ela, ao andar sozinha pelas ruas da cidade, é atacada e agredida pelas Preciosas, que usam máscaras brancas e espancam a garota ao mesmo tempo que proferem xingamentos contra ela, a chamando de “pecadora” e “destruidora de lares” e afirmando que ela merece ser punida.

Medusa já estabelece certas aproximações com o *slasher* nessa primeira cena. Vera Dika, em *The Stalker Film: 1978-81* (1987), realiza um estudo sobre as convenções sintáticas e semânticas dos subgêneros do terror *stalker film* ao analisar filmes lançados entre 1978 e 1981. Dika argumenta que as bases do *slasher*, um dos componentes do



stalker film, consistem na presença de um assassino mascarado, que persegue, mata e mutila suas vítimas, e de uma heroína, também chamada de *final girl*, que é a responsável por conduzir a narrativa e lutar diretamente contra esse assassino, sobrevivendo ao final do filme com a derrocada da ameaça principal. O assassino, segundo a autora, tem sua identidade ocultada pela maior parte do filme, seja por estar constantemente no fora de campo ou por usar uma máscara que oculta o seu rosto, sendo então “despersonalizado em um sentido literal, com seu corpo e os mecanismos mais complexos de sua consciência ocultos do espectador” (Dika, 1987, p. 88).

No caso de *Medusa*, há uma inversão dos códigos típicos ligados aos assassinos do *slasher*. As Preciosas são apresentadas utilizando máscaras brancas que ocultam suas identidades quando perseguem e atacam uma outra mulher na rua, estabelecendo-se enquanto ameaças físicas e remetendo a essa imagética comum aos filmes de *slasher*. Porém, essa milícia feminina não mata suas vítimas, mas as pune de forma exemplar: por meio da agressão física e pela utilização da mídia como meio de humilhação pública. Após espancarem a sua vítima, as mulheres mascaradas a gravam machucada e a forçam a prometer, perante a câmera, a “aceitar Jesus no seu coração e se tornar uma mulher devota, recatada e submissa ao Senhor” (entre 4min32s e 4min40s) (Figura1).

O código do assassino de *slasher*, invertido e retrabalhado na figura das Preciosas, é o pontapé inicial para a apresentação da narrativa distópica ligada ao conservadorismo protestante. Elas se mostram como parte dos aparatos do totalitarismo da igreja de vigiar e punir os que possuem comportamentos que desviam da norma da igreja, marcada pela devoção aos dogmas, submissão feminina ao homem e restrição da sexualidade. O celular aparece como a interferência da mídia como uma nova forma de aparato midiático de controle que Claeys associa ao totalitarismo dentro das distopias. Se em 1984, as câmeras estão em todos os lugares colocando os cidadãos sobre a vigia do Grande Irmão, em *Medusa*, as câmeras estão nos bolsos dos personagens, e operam também como dispositivos de vigilância e punição exemplar.

Em comparação com *Halloween* (John Carpenter, 1978), considerado como “o modelo para todos os filmes *slasher*” (Rockoff, 2002, p. 93) que instituiu e aprimorou grande parte de suas convenções segundo o autor, as agressoras do filme de Anita demarcam uma inversão clara dessas convenções. Michael Myers (Figura 2) é encenado como o louco assassino solitário que age de forma brutal contra suas vítimas ao encarnar “o conceito de um bicho-papão onipotente, senão vagamente sobrenatural” (Rockoff, 2002, p. 96), código fundante dos assassinos de *slasher*. As Preciosas em

Medusa também agem com brutalidade, mesmo que não letal, às suas vítimas, mas o foco da representação da agressão está no fato de que ela parte de um coletivo. Se no *slasher* convencional há um indivíduo ou alguns poucos indivíduos que se utilizam da brutalidade e do ataque físico para vitimar outras pessoas por um motivo, em *Medusa* essas ações partem de um coletivo que faz parte da ordem dominante e que exerce essa ordem a partir da violência física e simbólica. O desvio que leva a violência passa a ser representado como a manifestação do próprio *status quo*.



Figura 1: As Preciosas usando máscaras e gravando um vídeo de sua vítima com o celular.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).



Figura 2: O assassino Michael Myers. Fonte: Captura do filme *Halloween* (John Carpenter, 2023).

A estrutura da cena segue o modelo típico do *slasher* em que a vítima é perseguida e vitimada pelo assassino, mas quando as Preciosas entram em cena, o foco da imagem deixa de estar na vítima (Figura 3) e se volta para as agressoras em um simples movimento de câmera (Figura 4) – afinal, as protagonistas do filme são as

integrantes do grupo ameaçador. Logo após a cena do ataque, a câmera mostra as Preciosas andando pela rua juntas, tirando suas máscaras e revelando seus rostos (Figura 5). O ponto de vista da imagem parte de um grande plano geral de todas elas a um *close* de Mari, protagonista do filme (Figura 6). Diferente do *slasher* em que a heroína conduz a narrativa, por ser o ponto principal de identificação moral por parte do espectador (Dika, 1987, p. 89), em *Medusa* não há uma heroína que se distancia moralmente do “assassino”. Mari é apresentada como o algoz, aquela que ameaça a vítima, mas seu arco dramático a colocará ocupando o papel narrativo que seria reservado à heroína do *slasher* – ela se modifica no decorrer do filme, passando a questionar as atitudes das outras mulheres e, por consequência, do sistema de crenças que motiva tais atitudes violentas e discriminatórias.

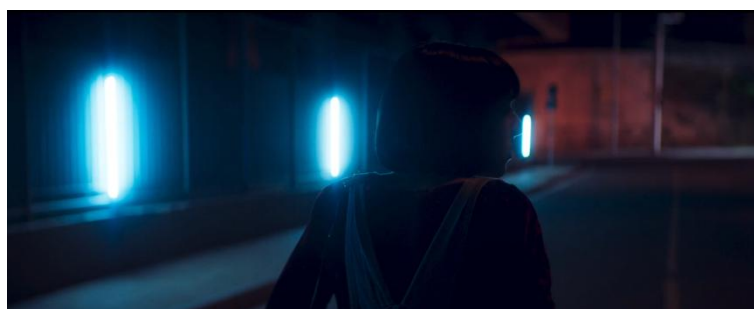


Figura 3: A vítima anda sozinha na rua. Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).



Figura 4: As Preciosas atacam a vítima violentamente.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).



Figura 5: As Preciosas tiram suas máscaras na rua.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).



Figura 6: Primeiro *close* de Mari. Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).

Os locais urbanos em *Medusa* são palcos para essas manifestações horríficas do conservadorismo neopentecostal. Em algumas das cenas urbanas, é possível ver cartazes com versículos da Bíblia e propagandas religiosas. Eles aparecem quando Mari olha para a janela e vê alguns dos Vigilantes de Sião cobrindo pôsteres de serpentes com versículos da Bíblia (Figuras 7 e 8). Outro aparecimento desses cartazes é ao fundo da cena em que Mari conversa com Clarissa (Bruna G.), em que é possível ver propagandas religiosas em pôsteres atrás delas (Figura 9). A “ideologia totalista” que Claeys (2010) descreve compõe o universo das personagens de *Medusa* e se faz presente nos espaços urbanos, seja na composição do cenário ou seja pelo controle coercitivo das milícias jovens ligadas à igreja.

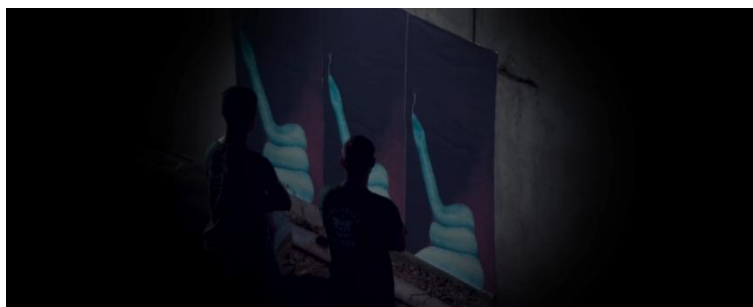


Figura 7: Pôsteres com imagens de serpentes nas ruas da cidade.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).



Figura 8: Os Vigilantes cobrem os pôsteres com uma citação bíblica de Mateus 26:41: "Vigiai e orai para que não entreis em tentação". Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).

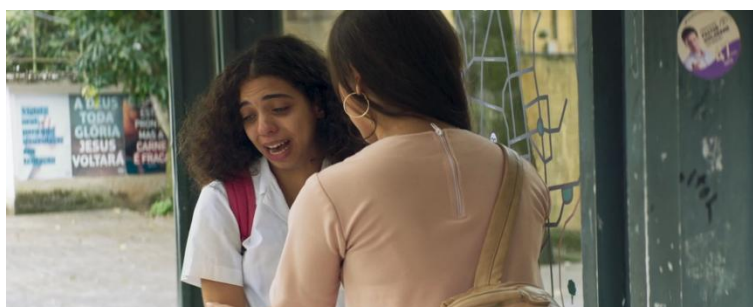


Figura 9: Os pôsteres cristãos em segundo plano.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).

Em *Medusa*, a igreja é representada como um lugar de iluminação contrastada em que as luzes de neon brilhantes embebem o espaço numa atmosfera supostamente radiante, mas ao mesmo tempo lúgubre. É nesse espaço que os fiéis se reúnem para ouvir o pastor Guilherme, líder religioso que, em sua primeira aparição, discursa sobre o projeto de utopia cristã da igreja (Figuras 10 e 11). Ele se refere a um tempo passado

em sua fala ao afirmar que antes a igreja não participava das decisões da nação, reafirmando o propósito da igreja e dos fiéis. Ele brada:

Não assistam a TV deles, não leiam o jornal deles. Nós vivemos no mundo mas não pertencemos a ele. [...] Não se deixem influenciar pelas pessoas do mundo. São vocês que vão influenciar os outros. Vocês que vão influenciar a todos que ainda não aceitaram Jesus no coração como seu salvador. Essa é a missão, pra isso que fomos chamados, para iluminar o caminho dos desviados (*Medusa*, 2023, entre 15min55s e 16min30s).



Figuras 10 e 11: Os fiéis escutam o seu discurso.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).

Há um contraste visual entre os espaços urbanos modernos, repletos de luzes neon, e os ideais arcaicos que norteiam essa configuração social baseada no fundamentalismo religioso. Na mesma cena, enquanto o discurso do pastor continua no fora de campo, Mari e as Preciosas assistem o vídeo que gravaram da vítima do ataque

na primeira cena (Figuras 12 e 13). Ela está com o rosto machucado, demonstrando sinais de agressão e é retratada por um *close* pela tela do celular em que promete, sob coação da milícia feminina, aceitar Jesus em seu coração e se tornar uma mulher devota, recatada e submissa ao Senhor.



Figura 12: Mari e as Preciosas vendo o vídeo que gravaram de sua vítima.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).



Figura 13: O vídeo da vítima reproduzido a partir do celular.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).

O pastor Guilherme, como o líder cultuado na estrutura totalitária dentro da distopia, entoa o projeto de futuro missionário da igreja: converter todos os que não são devotos ao sistema e atingir o domínio total da nação. O seu discurso entra em contraste com o resultado de suas pregações, o horror da violência contra aqueles que discordam de seus dogmas. Ao caracterizar o modo horrífico, Caetano (2018) convoca as ideias de Adam Lowenstein em *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film* (2005), em que o autor analisa filmes pelo modo que eles se utilizam das imagens de horror como alegorias relacionadas a traumas ligados ao contexto nacional e cultural de determinados países, chamando esse processo de “momento alegórico”. O autor argumenta que esses filmes, colocados sob uma



perspectiva histórica, auxiliam o espectador a reconhecer sua conexão com o trauma histórico a partir do diálogo entre a obra e o seu contexto de produção. Em suas discussões filosóficas, o horror também suscita debates sobre a representação do mal com origem na moralidade humana, empregando uma forma artística que recorre a alegorias monstruosas para representar a experiência no mundo concreto:

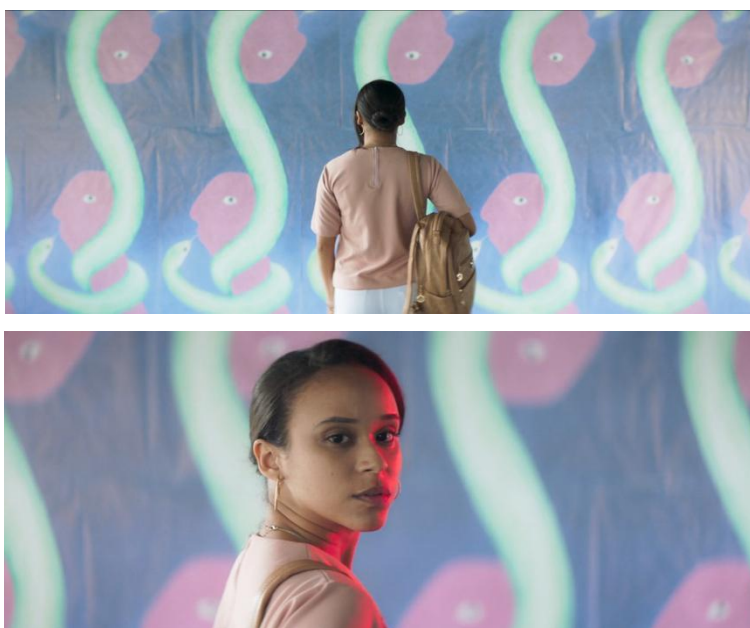
Todos esses elementos formais característicos de tantas narrativas de medo são, no fundo, representações ficcionais de nossas experiências sombrias no mundo — seres maus, lugares maus, tempos maus, eventos maus. Talvez o mal, justamente por seu caráter paroxístico, seja-nos ininteligível em termos lógico-rationais. E as narrativas de medo grassem justamente por serem modos privilegiados de acesso a esses abismos sombrios da existência humana. (Araújo; França, 2024 *apud* Carreiro; Cánepa, 2025, p. 37).

O contexto político expresso por Almeida (2019) de ruptura social e intolerância cristã evangélica face à ascensão da extrema direita conservadora no país ganha contornos distópicos. No contraste entre o discurso do pastor e a representação do vídeo da agressão, a forma de *Medusa* emparelha os elementos dessa distopia conservadora com suas consequências horríficas. Nesse primeiro momento, o horror é perpetrado pelos membros da comunidade cristã contra aqueles que não estão inseridos em sua lógica até que, por vontade própria ou por meio da violência, eles se curvem aos ideais da igreja.

A natureza: o *folk-horror* e a recusa ao conservadorismo

Ao longo da narrativa fílmica, Mari começa a questionar e desafiar os dogmas de castidade, obediência e submissão da mulher em sua busca por Melissa, se percebendo como uma vítima do sistema que defende. Essa jornada de Mari é repleta de imagens de natureza, como bosques cheios de árvores, imagens que se distanciam da cidade e da vida urbana. Mas antes do aparecimento mais frequente desses cenários, há algumas retomadas alegóricas em imagens relacionadas ao pecado original da Bíblia: a serpente que oferece o fruto proibido a Eva e ela o aceita.

Em uma delas, uma cena de Mari é colocada em sequência a outra de Clarissa na pensão, lendo um trecho do livro de Gênesis em que Deus interroga Adão e Eva sobre terem comido o fruto oferecido pela serpente. Na primeira cena, Clarissa descreve a fala de Adão em que ele aponta Eva, a mulher que Deus o deu como companhia, como a responsável pelo oferecimento do fruto a ele (Medusa, 2023, entre 36min06s e 37min08s). Um trecho que descreve a mulher como o ser que cede às tentações da serpente e leva o pecado ao homem. A cena que se segue mostra Mari olhando para um mural que possui o mesmo desenho de uma serpente que se enrola na cabeça de um homem, tal como o mural que é coberto pelos Vigilantes de Sião no começo do filme (Figura 14). Mari olha diretamente para o mural e olha para trás ao ouvir sirenes policiais, que refletem no rosto dela com uma luz vermelha oscilante (Figura 15).



Figuras 14 e 15: Mari olha mural com serpentes e Mari olhando para sirenes.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).

Ismail Xavier em seu estudo sobre a presença das alegorias no cinema, descreve o procedimento como “gesto cultural multifocal” (Xavier, 1999, p. 337), que incita observações sobre as imagens e suas interações com os sons de forma a estabelecer conexões particulares entre a obra analisada e outros elementos iconográficos que a precedem. Nagib (2006) retoma esse texto de Xavier em sua análise



do filme *Central do Brasil* (2002), de Walter Salles, com enfoque na afinidade que existe entre o conceito de nação e o sentido de “sagrado”. A autora então relaciona isso com a constituição simbólica da evasão da busca pela utopia a partir da iconografia religiosa na cena em que os dois protagonistas passam pela festa de São João. A união de diferentes ideias de família, pátria e religião se realiza por meio da fotografia, na composição que une os dois protagonistas a imagens cristãs.

Essa sequência de Mari e Clarissa em *Medusa* traz à tona uma outra dimensão discursiva, uma vez que a composição visual atrelada à sequência de cenas associa a imagem de Mari à imagem da serpente, ao pecado original. A principal alegoria é delimitada pelo corte, entre uma cena e outra, e pelo som da fala de Clarissa lendo o trecho da Bíblia se sobrepondo à imagem de Mari em frente ao mural de serpentes. Esse momento pode ser lido como uma das primeiras formas de identificação que Mari manifesta com a ideia do ser dissidente, ainda mais com a presença das sirenes policiais ao fundo no som e na iluminação em seu rosto. O seu *close*, se tomado como uma aproximação do rosto enquanto leitura afetiva como teoriza Balázs (1983), a mostra preocupada ao perceber as sirenes policiais, que podem ser lidas nesse contexto como uma metáfora para a presença constante da vigilância. A sequência, por si só, apresenta o conflito de Mari entre sua identificação com o comportamento dissidente e o controle vigilante da igreja evangélica, que é tanto externo como interno, retomando o conflito fundamental da distopia colocado por Parrinder.

A alegoria do pecado original também se estende para cenas em que a natureza se apresenta como cenário ao invés dos espaços urbanos. Após o primeiro encontro de Mari com Melissa, que demarca a conclusão de sua curiosidade mórbida relacionada a ela, Mari acorda nua em um bosque (entre 1h06min e 1h08min), marcando o primeiro momento que esse cenário aparece no filme (Figura 16). A personagem acorda e recolhe suas roupas jogadas no mato ao sair (Figura 17), recriando em partes o momento em que Eva se percebe nua após comer do fruto proibido oferecido pela serpente. O cenário, como parte dessa referência alegórica, se torna o jardim do Éden ao demarcar o ponto de virada da personagem de Mari, que passa a ter comportamentos que desafiam os dogmas da igreja ao se perceber como vítima da lógica conservadora em que está inserida.

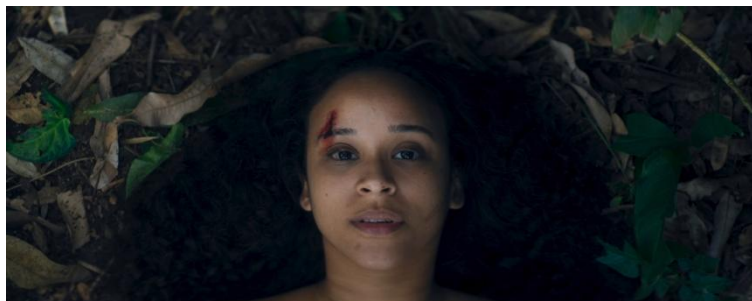


Figura 16: Mari acorda no bosque. Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).

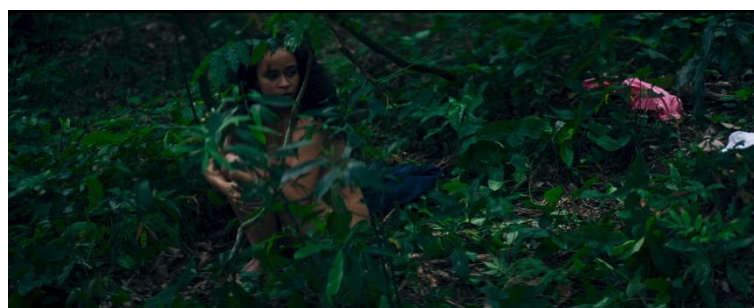


Figura 17: Mari se encolhe ao se perceber nua.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).

A partir dessa cena, há uma recorrência do uso do bosque como cenário em cenas breves, mas com uma construção de uma narrativa visual que dialoga com o subgênero *folk-horror*, mais especificamente com o longa-metragem inglês *O homem de palha*. Lançado em 1973, o filme de Robin Hardy é considerado como um dos primeiros e principais expoentes do *folk-horror* britânico, ajudando a definir as bases principais do gênero (Bacon, 2023). A obra acompanha o sargento Howie, um policial devoto de religião protestante, que investiga o desaparecimento de uma criança em uma ilha privativa. Nessa ilha, há uma comunidade alternativa que se organiza em torno de uma religião pagã, que realiza rituais não ortodoxos que geram estranhamento no sargento, para além de um comportamento de ampla liberdade sexual. A narrativa é conduzida pela percepção ocidental do protagonista que ostraciza essas práticas até que, ao fim do filme, ele é sacrificado em um grande ritual, sendo queimado em uma escultura gigantesca de palha.

Scovell (2017) delimita quatro principais características que definem o *folk-horror* enquanto um subgênero do horror: a relevância da paisagem não-urbana, as comunidades que se isolam, a moralidade e os sistemas de crença distorcidos, e o acontecimento/invocação que provoca a violência. Essa sistematização define a base

da narrativa de *O homem de palha* ao demarcar esse conflito de crenças entre o personagem cristão protestante e a comunidade pagã, que é representada como o “outro” nessa relação de contraste.

As principais intersecções entre *Medusa* e *O homem de palha* estão nessa representação do “outro” que se distancia do imaginário cristão. No filme de Hardy, há uma festa que mobiliza todos os habitantes da ilha, o Dia de Maio, em que realizam diversas atividades e é nessa celebração que Howie é sacrificado para o aumento da colheita. Nesse evento, a grande maioria dos membros da comunidade pagã usa máscaras variadas, dentre elas algumas que remetem a cabeças de animais (Figura 18). No evento, são realizadas tradições que chocam Howie como o estranho naquele universo que não opera pela lógica protestante. Em *Medusa*, também há imagens de grupos de personagens que utilizam máscaras do mesmo tipo e que se mobilizam em conjunto. Um exemplo é na cena em que Mari observa um grupo de pessoas mascaradas que andam pela rua (Figura 19).



Figura 18: Pessoas mascaradas da comunidade pagã.
Fonte: Captura do filme *O homem de palha* (Robin Hardy, 1973).



Figura 19: Ponto de vista de Mari vendo pessoas mascaradas saindo da escuridão.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).

A segunda e última aparição desse grupo se dá quando Michele desmaia e Mari a leva para o bosque. Ao acordar, Michele beija Mari e ambas correm para o meio da floresta, em que acabam entrando em uma festa cheia de pessoas mascaradas (Figuras 20 e 21). Nessa cena, Mari não utiliza a máscara toda branca que as Preciosas usam, mas sim a máscara que tinha sido manchada no início do filme (Figuras 22 e 23), o signo ligado aos assassinos *slashers* em um primeiro momento que ganha um outro significado dentro daquele contexto, que a associa como um membro daquele grupo, um membro dos “outros” dissidentes.



Figuras 20 e 21: Festa dos mascarados no bosque.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).

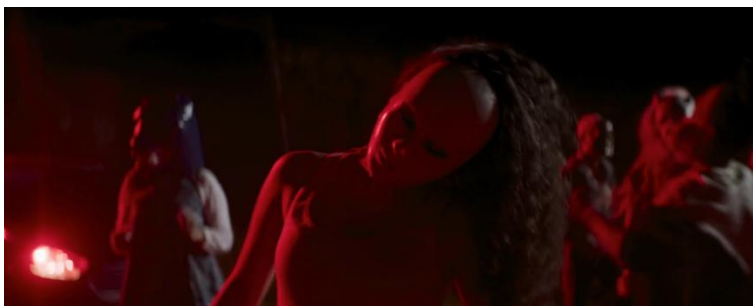


Figura 22: Mari dança na festa usando a máscara das Preciosas manchada de vermelho.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).



Figura 23: Mari e Michele se encontram na festa e dançam juntas.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).

A representação das pessoas mascaradas em *Medusa* se conecta com os tropos fundantes do *folk-horror* defendidos por Scovell. O bosque é a paisagem não-urbana em foco, em que a comunidade se isola da cidade dominada pelo conservadorismo distópico. A moralidade pode não ser particularmente distorcida, mas se distancia da moral restrita do totalitarismo cristão, rompendo com as restrições de expressão corporal e de sexualidade presentes no discurso, nas falas e nas ações dos personagens conservadores. Um exemplo é o ataque violento dos Vigilantes de Sião que ocorre na mesma cena, em que eles espancam as pessoas da festa.

O ponto em que o longa brasileiro e o inglês se distanciam na representação do “outro” está contido no último critério essencial descrito por Scovell: o acontecimento que provoca a violência. Em *O homem de palha*, o acontecimento se dá pelos rituais do Dia de Maio: uma tradição que leva à decapitação de um dos indivíduos da comunidade pagã e o ritual final em que o sargento Howie é queimado vivo como um sacrifício. A forma em que Hardy opta por representar esse segundo sacrifício é pela intercalação de planos dos nativos da comunidade cantando a canção folclórica *Sumer Is Icumen In* (Figura 24) enquanto Howie recita o Salmo 23 e ora a Deus pela sua alma, oração que termina em gritos de horror (Figuras 25 e 26). Ingham (2023) traz à tona as principais leituras morais do filme britânico à luz da percepção pública britânica ligada ao ocultismo:

Uma das interpretações mais comuns e ortodoxas de *O Homem de Palha* hoje em dia é ficar do lado dos moradores locais, divertidos e com uma visão positiva sobre sexo, contra o policial cristão sem senso de humor. No entanto, isso ignora o fato de que, no universo moral apresentado por este filme, Howie está basicamente certo. Howie está certo porque o desaparecimento de uma criança é um assunto

sério para a polícia, e isso não é levado na brincadeira. Howie está certo porque essas pessoas estão envolvidas em uma conspiração para assassinar, porque não plantaram maçãs suficientes este ano [...]. Esses medos — o medo de que algo estranho, pagão e perigoso possa estar à espreita, como um sapo, em meio ao cotidiano e afetando nossas crianças — estão sempre presentes em nossa cultura. Eles não desapareceram nem mesmo até hoje (Ingham, 2023, p. 30-31, tradução nossa).



Figura 24: Pessoas mascaradas da comunidade pagã.
Fonte: Captura do filme *O homem de palha* (Robin Hardy, 1973).



Figura 25: Howie recita o Salmo 23 enquanto é queimado vivo.
Fonte: Captura do filme *O homem de palha* (Robin Hardy, 1973).



Figura 26: A escultura de palha é queimada.

Fonte: Captura do filme *O homem de palha* (Robin Hardy, 1973).

Há uma conexão entre o medo ligado ao universo pagão na Inglaterra dos anos 1970 em *O homem de palha* e a representação do pânico moral conservador protestante quanto à manifestação do ser dissidente em *Medusa*, este que reflete os efeitos causados pelo discurso da extrema direita no Brasil. Os dois se concretizam pela via da violência, mas com uma diferença. No longa-metragem de Hardy, ela é feita pela comunidade pagã contra o homem cristão evangélico, reiterando o *status quo* de uma utopia religiosa em que o cristianismo, naquele contexto, deixa de ocupar o seu lugar como imperativo social e cultural. O incêndio ritualístico do sargento Howie ocupa o papel simbólico do fim da interferência ocidental cristã naquele lugar. Em *Medusa*, a violência é perpetrada pelos personagens cristãos protestantes e não pelos indivíduos dissidentes. Um *raccord* de olhar intercala um plano das pessoas na festa sendo espancadas aos gritos (Figura 27) e outro de Mari e Michele escondidas no bosque testemunhando assustadas a agressão em massa (Figura 28), que causa a morte de Lucas (Felipe Frazão), amante e colega de trabalho de Mari. O medo representado pelo close nas duas protagonistas é o medo do “outro” que presencia os horrores do conservadorismo distópico e da vigilância.



Figura 27: Os Vigilantes de São atacam os indivíduos mascarados.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).



Figura 28: Mari e Michele reagem ao ataque.
Fonte: Captura do filme *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023).

Em ambos, a natureza surge como um contraponto ao imaginário ocidental cristão: o refúgio para o “pecado” em suas iconografias e expressões dissidentes. O *homem de palha* se vale de todo o arcabouço expressivo do *folk horror* ao expressar o pânico moral inglês frente à ritualística de religiões não cristãs, expressando o medo do outro canalizado na expressão de violência ao final do filme. *Medusa* inverte os papéis dos algozes e vítimas, mais uma vez, de forma a problematizar esse exato medo que motiva essas representações de violência no horror ao trazer o contexto do Brasil contemporâneo. Anita Rocha da Silveira se refere a esses códigos para representar a violência que o pânico moral fabricado pelo conservadorismo é capaz de provocar. O *raccord* de olhar da cena demarca essa virada de Mari e Michele que, ao presenciar a violência pelo ponto de vista do outro lado, se impressionam com os horrores perpetrados pela ordem distópica que elas ajudaram a instalar.

Conclusão

O conservadorismo distópico de *Medusa* traz uma leitura singular sobre a manifestação política e social dos ideais evangélicos na sociedade ao ganharem um caráter totalizante marcado por controle, vigilância e repressão. Os espaços urbanos se tornam o palco principal das opressões perpetradas por esse sistema que abomina qualquer indivíduo que não se curve às suas normas, a concretização do “terror total” que caracteriza os governos totalitários que possuem protagonismo nas distopias. O “terror total” se manifesta nas imagens horríficas, que referenciam diferentes subgêneros ao abordar os pânicos morais conservadores e a forma que eles se manifestam por meio da violência, do horror manifestado.

Mari e Michele, duas personagens que começam como as agressoras que dialogam com os códigos do *slasher* na perseguição e ataque às suas vítimas, são levadas à natureza, local oculto que representa os medos da comunidade conservadora. É o local onde elas são representadas em sua liberdade, sem a autoconsciência e vigilância que as assombrava na igreja e na cidade. Em contraposição com o totalitarismo conservador, a natureza emerge como uma forma de resistência dentro da distopia. A fuga das cidades, se associado ao imaginário distópico de *Medusa* que carrega o mesmo discurso, contrapõe a ótica moralizante de *O homem de palha*, abraçando uma nova abordagem dos pânicos morais britânicos dos anos 1970 em uma narrativa do cinema brasileiro contemporâneo, em que novos medos ligados aos traumas políticos de uma nação governada pela extrema direita reverberam pelas alegorias e imagens horríficas.

Referências

ALMEIDA, Rogério de. Cinema, educação e imaginários contemporâneos: estudos hermenêuticos sobre distopia, niilismo e afirmação nos filmes *O som ao redor*, *O cavalo de Turim* e *Sono de inverno*. **Educação e Pesquisa**, v. 44, p. e175009, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-4634201844175009>. Acesso em: 14 jun. 2026.

ALMEIDA, Ronaldo de. Bolsonaro presidente: conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira. **Novos estudos CEBRAP**, v. 38, n. 1, p. 185-213, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.25091/S01013300201900010010>. Acesso em: 14 jun. 2026.

BACON, Simon (ed). **Future folk horror: contemporary anxieties and possible futures**. Lanham: Lexington Books, 2023.



BALÁZS, Bela. *L'Esprit du Cinéma*. In: XAVIER Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

CAETANO, Lucas Procópio. **Monstros gigantes, jaulas pequenas**: o modo horrífico em filmes brasileiros contemporâneos. 2018. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1637072>. Acesso em: 14 jun. 2026.

CARREIRO, Rodrigo; CÁNEPA, Laura. **Cinema de Horror**: uma introdução. São Paulo: Genio Editorial, 2025.

CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory (ed.). **The Cambridge companion to utopian literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 107- 131.

DIKA, Vera. The Stalker Film, 1978-81. In: WALLER, Gregory (ed.). **American Horrors**: Essays on the Modern American Horror Film. Champaign: University of Illinois Press, 1987.

GOMES, Anderson; CARDOSO, André; SASSE, Pedro. Apresentação. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 12, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/51656>. Acesso em: 14 jun. 2026.

INGHAM, Howard David. Secret Powers of Attraction. In: BACON, Simon (ed.). **Future folk horror**: contemporary anxieties and possible futures. Lanham: Lexington Books, 2023.

LIMA, Felipe Benicio de. O neodistópico: um breve panorama. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 22, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/73205>. Acesso em: 14 jun. 2026.

LOWESTEIN, Adam. **Shocking Representation**: Historical trauma, national cinema and the modern horror film. Nova York: Columbia University Press, 2005.

MEDUSA. Direção: Anita Rocha da Silveira. Brasil, 2023. 127 min., sonoro, colorido.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: CosacNaify, 2006.

O HOMEM de Palha. Direção: Robin Hardy. Reino Unido, 1973. 88 min, sonoro, colorido.

PARRINDER, Patrick. Utopia and romance. In: CLAEYS, Gregory. (ed.). **The Cambridge companion to utopian literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 154- 173.

ROCKOFF, Adam. **Going to Pieces**: the rise and fall of the slasher film, 1978–1986. Jefferson: McFarland & Company, 2002.

SCOVELL, Adam. **Folk Horror**: Hours Dreadful and Things Strange. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.

XAVIER, Ismail. Historical Allegory. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (orgs.). **A Companion to Film Theory**. Oxford: Blackwell, 1999.



^I Pedro Guimarães

Doutor em Cinema e Audiovisual. Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris – França). Pesquisador CNPq 2. Professor Associado, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

E-mail: pedro75@unicamp.br.

^{II} Lucas Daniel Benvenuti

Graduando em Comunicação Social – Midialogia. Universidade Estadual de Campinas (Campinas – São Paulo).

E-mail: l253516@dac.unicamp.br.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de pesquisa de Iniciação Científica em desenvolvimento no curso de Comunicação Social – Midialogia, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Fontes de financiamento:

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:

Lucas Daniel Benvenuti.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Pedro Guimarães e Lucas Daniel Benvenuti.

Redação do manuscrito:

Pedro Guimarães e Lucas Daniel Benvenuti.

Artigo recebido em: 13/02/2026. Aprovado em 12/06/2026.