



SEÇÃO TEMÁTICA

Belas, recatadas e reprimidas: cristofascismo, horror social e controle do corpo feminino em *Medusa*

Beautiful, well-behaved, and submissive women: christofascism, social horror and control of the female body in Medusa

Rodrigo Carreiro*
Annyela Rocha**
Tiago Calmon***
Victoria Cardoso****

Resumo: O artigo investiga a representação do fundamentalismo religioso no filme *Medusa* (2023), de Anita Rocha da Silveira, com foco no papel do neopentecostalismo evangélico na sociedade brasileira contemporânea. A análise explora como o filme utiliza elementos narrativos e estilísticos do cinema de horror para denunciar mecanismos de controle e vigilância sobre o corpo feminino, articulando conceitos como cristofascismo, feminino monstruoso e horror social. A análise fílmica revela como o filme critica as tentativas de controle do corpo feminino por grupos religiosos neopentecostais, que ganharam força política no Brasil, utilizando o horror social para expor tais mecanismos.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Religião. Cristofascismo. Neopentecostalismo brasileiro. Horror social. Corpo feminino.

Abstract: The article investigates the representation of religious fundamentalism in the film *Medusa* (2023) by Anita Rocha da Silveira, focusing on the role of neopentecostal evangelism in contemporary Brazilian society. The analysis explores how the film uses narrative and stylistic elements of horror cinema to denounce mechanisms of control and surveillance over the female body, articulating concepts such as christofascism, monstrous feminine, and social horror. The film analysis reveals how the film critiques attempts to control the female body by neopentecostal religious groups, which gained political power in Brazil, using social horror to expose such mechanisms.

Keywords: Brazilian cinema. Religion. Christofascism. Brazilian neo-pentecostalism. Social horror. Female body.

* Professor do PPG em Comunicação e da graduação em Cinema e Audiovisual da UFPE. Doutor em Comunicação pela UFPE, com estágio pós-doutoral realizado na Universidade Federal Fluminense (RJ). Bolsista de produtividade Nível 2 do CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3087-9557>

** Mestranda em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco. Especialista em Narrativas Contemporâneas pela Unicap. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFPE. Pesquisa cinema pernambucano e cinema feminista. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2810-9074>

*** Mestrando em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFPE. Pesquisa cinema brasileiro. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-7525-5093>

**** Mestranda em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFPE. Pesquisa cinema de horror e cinema feminista. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-0336-1856>

Introdução

No livro *Brasil em tempo de cinema* (2007), Jean-Claude Bernardet analisa o impacto do golpe militar de 1964 no Cinema Novo, destacando cineastas como Glauber Rocha e Cacá Diegues. Ele aponta que os filmes da época refletiam a esperança por justiça social antes da ditadura e a desilusão com o agravamento das contradições sociais após o golpe. Bernardet argumenta que o modelo sociológico inicial do Cinema Novo, com narradores descrevendo o universo popular, tornou-se insuficiente, exigindo narrativas mais insólitas, com elementos oníricos e fantásticos, para abordar a complexidade da realidade brasileira.

Em tempos recentes, muitos pesquisadores têm discutido essa tendência. Angela Prysthon (2015) vaticina que o realismo que vigorou no cinema nacional de índole autoral, durante os anos 2000, contrasta, na década seguinte, com uma “revitalização do cinema de gênero” que usa o artificialismo como estratégia para criticar o real. Fernanda Santos (2018) observa que filmes de realizadores como Kleber Mendonça Filho (*O Som ao Redor*, 2012), Gabriela Amaral Almeida (*O Animal Cordial*, 2017), Guto Parente (*O Clube dos Canibais*, 2018) e outros atuam a partir da combinação de estética realista com recursos narrativos típicos do horror, como fantasmas, canibalismo e assassinatos sangrentos. Laura Cánepa (2016) e Jessica Soares (2019) destacam o cinema de horror brasileiro, na segunda década deste século, como ferramenta importante para amplificar discursos de questionamento acerca de marcadores sociais como raça, classe, gênero e credo.

A carioca Anita Rocha da Silveira, integrante do grupo de jovens realizadores cujos filmes se enquadram nesta tendência, desenvolveu um olhar sensível para a temática da intolerância religiosa (Barrenha, 2021). Neste artigo, nosso objetivo consiste em investigar, por meio de uma análise fílmica de cunho documentarizante (Odin, 2012), como o filme *Medusa* (2023) se apropria de elementos narrativos e estilísticos oriundos do cinema de horror para discutir o papel do neopentecostalismo evangélico no avanço da extrema direita conservadora no Brasil. Para tanto, usaremos como operadores conceituais as noções de cristofascismo (Sölle, 1970), feminino monstruoso (Creed, 1993) e horror social (Cánepa, 2013; Carreiro, 2024). Queremos, ainda, refletir sobre como o filme constrói imagens de controle (Collins, 2019) para denunciar mecanismos de vigilância do corpo feminino.

Cinema e turbulência social

A relação entre estética e política tem sido objeto central da teoria do cinema nas últimas duas décadas. O filósofo Jacques Rancière (2009) argumenta que o cinema herdou da literatura a articulação entre o testemunho e a ficção. Narrativas construídas a partir de imagens em movimento, diz ele, possuem a capacidade de ficcionalizar o real para que, assim, essa instância possa ser debatida. O filósofo Georges Didi-Huberman explora como as imagens podem se tornar atores ativos no campo político e social. Todavia, argumenta o filósofo, para lidar com as “desordens do mundo” (Didi-Huberman,

2017, p. 26) é preciso que, primeiro, haja uma tomada de posição ética, o que exige capacidade de reinterpretar criticamente narrativas dominantes.

Seguindo esta linha de pensamento, a noção de olhar opositor (hooks, 2019) concretiza um ponto de partida valioso para examinar os diferentes marcadores sociais que atravessam *Medusa*. O conceito de olhar opositor refere-se à capacidade crítica de resistir e desafiar a representação dominante e opressora, em particular na cultura audiovisual. Segundo hooks (2019), a abordagem derivada do conceito emerge como forma de subverter o olhar colonizador e patriarcal, que historicamente invisibilizou, objetificou e/ou desumanizou pessoas marginalizadas, especialmente mulheres negras. O conceito enfatiza a importância de as pessoas do público assumirem uma postura crítica, evitando consumir de forma passiva as imagens, e sempre questionando e reinterpretando as narrativas impostas, em particular quando produzidas por grupos sociais dominantes. Um olhar opositor, para a pesquisadora estadunidense, constitui uma forma de resistência e empoderamento, permitindo que sujeitos historicamente oprimidos afirmem sua própria agência e reescrevam suas histórias, dentro e fora das telas.

Uma das formas mais destacadas de estabelecimento de um olhar opositor, em nossa concepção, pode ser estabelecida colocando-se em prática um protocolo de leitura fílmica sugerido por Roger Odin (2012): a leitura documentarizante. Esse conceito se refere a uma forma específica de interpretação de um filme, no qual o/a espectador/a assume que o que está sendo mostrado faz referência, direta ou velada, à realidade; trata-se de um modo de leitura que trata o filme como documento. Nesse protocolo de leitura, a plateia articula uma correspondência, seja direta ou alusiva, entre eventos, personagens e outras representações audiovisuais à realidade fora da tela, considerando que o filme não é apenas uma representação fictícia, mas um registro da realidade. Odin (2012) observa que existem várias possibilidades de aplicação desse método, destacando dois modos de interpretação: historiográfica (Ferro, 1977) e sociológica (Sorlin, 1980).

O ambiente histórico turbulento que vivemos no século XXI parece estar associado à profusão de obras que adotam um modelo de representação realista, muitas vezes utilizando táticas estilísticas imersivas e multissensoriais – profusão de close-ups de rostos tensos, planos fechados que valorizam texturas, cortes abruptos que rompem com a continuidade espaço-temporal, entre outras – capazes de criar atmosferas recorrentes de apreensão, dúvida e medo. Com frequência, esses filmes são associados ao gênero do horror, embora não se limitem a ele.

Esse fenômeno global nas artes audiovisuais parece ser reflexo das turbulências políticas, sociais e econômicas contemporâneas. Autores como Paul Wells (2000), Douglas Kellner (2016) e Robin Wood (2018), ecoando as preocupações já demonstradas por Ferro, Sorlin e Odin, sublinham a importância de compreender os filmes como documentos culturais e antropológicos, reforçando que a leitura documentarizante permite extrair reflexões sobre conflitos sociais:

(...) filmes fornecem importantes *insights* dentro da composição psicológica, sociopolítica, e ideológica de uma sociedade e cultura em um determinado ponto da história. Ler filmes diagnosticamente permite-nos extrair *insights* sobre problemas e conflitos sociais, avaliar os problemas e as crises sociopolíticas dominantes, medos e esperanças, conflitos ideológicos e políticos do momento contemporâneo (Kellner, 2016, p. 15, grifos do autor).

Uma rica tendência na cinematografia brasileira do século XXI, à qual *Medusa* está filiada, é o fenômeno nomeado de terror incidental (Cánepa, 2013) ou horror social (Cánepa, 2016; Carreiro, 2024), ao tratar de filmes como *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Trabalhar Cansa* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011) e *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2017). Cánepa (2013) afirma que problemas sociais existentes desde o período colonial vêm sendo abordados por obras que usam convenções estilísticas e elementos do cinema de horror para discutir criticamente a culpa da classe média pelo fardo histórico e sociológico deixado sobre as classes periféricas. Muitos desses filmes tratam de relações interseccionais de classe, raça, gênero, credo e outras, que tematicamente sempre representaram um aspecto destacado da produção audiovisual brasileira.

Filmes como *Quando Eu Era Vivo* (Marco Dutra, 2014), *Contra Todos* (Roberto Moreira, 2004), *Terra e Luz* (Renné França, 2017), *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017), *Morto Não Fala* (Dennison Ramalho, 2018), *A Noite Amarela* (Ramon Porto Mota, 2019), *Açúcar* (Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, 2017) e *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2023), entre outros, estão filiados à tendência destacada. Notado por pesquisadores de cinema popular, o fenômeno passou a ser tema de muitos trabalhos acadêmicos (Silva, 2016; Santos, 2018; Borges, 2022; Barreto, 2022; Barros, 2022), por meio dos quais o rótulo de horror social se expandiu, nos estudos de Cinema.

Dentro do contexto do horror social no cinema, o tema da intolerância religiosa, frequentemente associado ao avanço das pautas de costumes no debate público, defendidas pela direita conservadora, tem aparecido em filmes como *Azougue Nazaré* (Tiago Melo, 2018), *Divino Amor* (Gabriel Mascaro, 2019), *Pedágio* (Carolina Markowicz, 2023) e *Raquel 1:1* (Mariana Bastos, 2022). O tema do fundamentalismo religioso também aparece no longa de estreia de Anita Rocha da Silveira, *Mate-me Por Favor* (2015), discutido em uma trama secundária na história, que versa sobre o vazio existencial de garotas adolescentes de classe média alta, na Barra da Tijuca (RJ).

Em *Medusa* (2021), a narrativa centra-se na crítica ao controle social do corpo feminino por meio da religião. Assim como outros filmes mencionados no parágrafo anterior, a obra explora o conservadorismo religioso, a busca por identidade e a resistência a convenções sociais opressivas. Ambientada no seio dos Vigilantes de São, um grupo religioso-militar liderado pelo pastor Guilherme (Thiago Fragozo), a trama utiliza recursos estilísticos do cinema de horror para criar uma atmosfera de tensão e medo, reforçando a crítica às estruturas patriarcais e autoritárias. Essa representação do fundamentalismo religioso no filme ecoa dinâmicas sociais observáveis no Brasil contemporâneo, onde o conservadorismo tem ganhado força em movimentos políticos recentes.

Um conservadorismo de natureza religiosa

Embalada pelo *slogan* “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, a campanha à Presidência da República conduzida por Jair Bolsonaro, em 2018, trouxe de volta lemas historicamente associados ao fascismo, como a frase *Deus, Pátria e Família* – repaginação

de palavras de ordem usadas por grupos conservadores integralistas, na década de 1930 – e tornou-se vencedora, colocando a extrema direita no cargo político mais importante da nação, por quatro anos. O que os dois *slogans* têm em comum é a exaltação de certa ideia de religiosidade fundamentalista como bússola moral.

Para João Cezar de Castro Rocha (2021), o bolsonarismo, apesar de ser um movimento conservador rotulado com o nome do ex-presidente, é menos um movimento que nasceu a partir da figura controversa de Jair Bolsonaro, e mais um conjunto de valores e costumes conservadores, que precedem a ascensão política do ex-capitão, e têm potencial para seguir avançando no debate público, mesmo sem a presença dele. Rodrigo Nunes (2022) enxerga o bolsonarismo como um fenômeno social composto por diferentes interesses e tendências, que convergem na figura do ex-capitão do Exército, um líder carismático o suficiente para centralizar essas subjetividades políticas em matrizes discursivas de auto-pertencimento.

Letícia Cesarino (2022) aponta, na ideologia bolsonarista, a construção de uma teia que articula diversos segmentos sociais, incluindo partes da elite econômica do país e segmentos das classes mais baixas. A “cola” que une as diferentes camadas sociais, contudo, não tem natureza política ou econômica, estando mais ligada ao conservadorismo de costumes, por sua vez conectado às religiões cristãs. Cesarino aponta que esses diferentes públicos operam em ressonância e observa, como elemento unificador, a tendência à mobilização de ações de desestabilização das instituições liberais-democráticas, ancorada nas velozes transformações da ecologia midiática:

A hipótese que compartilhamos é que, hoje, mudanças rápidas e em profundidade da infraestrutura de mídia estejam propiciando (*affording*) o afloramento de tensões antiestruturais na forma de públicos que reconhecemos como estando em dissonância com o modelo normativo da democracia e da esfera pública liberais: os populismos no campo da política, os conspiracionismos, negacionismos e desinformação no campo epistêmico. (Cesarino, 2022, p. 168, grifo da autora).

Em um contexto religioso mais amplo, Fabio Stern (2020) analisa como práticas espirituais da Nova Era¹, frequentemente associadas a uma visão progressista, têm sido apropriadas por setores conservadores no Brasil. Stern argumenta que, no contexto do bolsonarismo, elementos da Nova Era, como a busca por autenticidade e a rejeição de instituições tradicionais, ressoam com o discurso *antiestablishment*, permitindo a incorporação de espiritualidades alternativas em uma agenda conservadora. Essa convergência, segundo o autor, ocorre pela mobilização de narrativas que enfatizam a moralidade individual e a resistência a mudanças sociais progressistas, como as relacionadas a gênero e sexualidade, alinhando-se ao conservadorismo de costumes descrito por Cesarino (2022). Assim, a Nova Era, embora historicamente ligada a movimentos contraculturais, contribui para o fortalecimento de públicos antiestruturais no Brasil contemporâneo, complementando a influência de tradições cristãs.

1 Movimento cultural do final do século XX, marcado pela busca alternativa por autoconhecimento e espiritualidade, frequentemente desvinculada de religiões tradicionais.

Da mesma forma, Grazielle Reis de Moraes Gomes (2023) explora como o espiritismo no Brasil, inicialmente associado a ideais progressistas de Allan Kardec, passou a adotar posturas conservadoras, especialmente em questões morais e políticas. Gomes destaca que, ao longo do século XX, o movimento espírita brasileiro, sob a influência de figuras como o médium Divaldo Pereira Franco, alinhou-se a um conservadorismo moral que enfatiza valores tradicionais, como a família nuclear e a oposição ao aborto, ecoando o discurso bolsonarista. Essa guinada conservadora, segundo a autora, reflete uma adaptação do espiritismo à cultura brasileira conservadora, especialmente entre as classes médias e altas, que encontram no discurso espírita uma legitimação moral para resistir a mudanças sociais. Assim, o espiritismo, ao lado de outras tradições religiosas, como o protestantismo e a Nova Era, contribui para a teia conservadora descrita por Cesarino, reforçando a mobilização de públicos contra as instituições democráticas por meio de uma moralidade tradicionalista.

Entre as seções populares que compõem a massa bolsonarista, portanto, está o segmento cristão; e dentro deste universo, chama a atenção o público evangélico, no qual se concentra nosso foco de interesse. O crescimento da população evangélica no Brasil é um fenômeno social das últimas três décadas. Dados do IBGE mostram que a proporção de evangélicos mais que dobrou entre 1990 e 2010, passando de 9% para 22,2% da população, e continuou a crescer, alcançando 26,9% (47,4 milhões) em 2022 (Loschi, 2025). Esse crescimento se reflete na multiplicação de templos evangélicos pelo país. Em 1990, havia 17 mil templos, número que saltou para 62,8 mil em 2010 e 109,5 mil, dez anos depois (Carvalho, 2023). Essa expansão contínua dos evangélicos, tanto em número de fiéis quanto em infraestrutura religiosa, reforça sua influência como uma força social e política significativa no Brasil.

Com maior representatividade e um projeto de poder político que tem levado muitos pastores ao poder legislativo em níveis municipais, estaduais e federais, os evangélicos passaram, nos últimos anos, a pautar debates sobre temas como direitos humanos e políticas públicas. Projeções demográficas indicam que os evangélicos podem se tornar o grupo religioso mais numeroso no Brasil na década de 2030 (Carvalho, 2023), o que poderá ter impactos ainda mais profundos na cultura e na política do país.

Ricardo Mariano (2017) analisa a crescente influência política dos evangélicos, especialmente os neopentecostais, destacando o ativismo político moralista e corporativista da bancada evangélica no Congresso Nacional, marcado por uma agenda conservadora em questões de sexualidade e família. O sociólogo aponta que, embora não representem a totalidade dos evangélicos brasileiros, esses grupos têm ampliado sua presença legislativa, promovendo projetos de lei que se opõem a direitos de minorias sexuais e ao aborto, muitas vezes em detrimento dos princípios democráticos e dos direitos humanos. Essa dinâmica reflete uma tendência conservadora que se consolida na sociedade brasileira, potencializada pelo crescimento demográfico e pela organização político-religiosa dos evangélicos.

Segundo Alexandre Albuquerque (2019), numerosos agrupamentos evangélicos de inspiração bolsonarista são mobilizados por meio de lideranças religiosas regionais, dando apoio – muitas vezes incondicional e acrítico – a políticas de intolerância. O teólogo Fábio Py (2020) argumenta que a influência ideológica do fundamentalismo

conservador vai muito além de um mero apoio de pastores e outros líderes evangélicos. Durante o governo Bolsonaro, esses grupos chegaram a instrumentalizar diversos setores da burocracia governamental, interferindo em políticas públicas e transformando a política de governo, nas palavras de Py, em um regime cristofascista (Sölle, 1970).

O cristofascismo no Brasil contemporâneo

O termo “cristofascismo” foi cunhado pela teóloga alemã Dorothee Sölle, em livro datado de 1970. A autora cunhou a expressão para nomear a aliança entre o cristianismo e o fascismo durante o regime nazista na Alemanha. Sölle (1970) argumentava que a religião cristã havia sido distorcida para apoiar um regime opressivo, em uma elaborada manipulação ideológica que contradiz os ensinamentos fundamentais de amor e compaixão do cristianismo. Entre outros autores que exploraram o conceito está Anson Rabinbach (2000), que procurou refletir como a ideologia fascista na Alemanha se apropriou de dogmas e iconografias religiosos para se legitimar no poder, antes da Segunda Guerra Mundial.

Tendo em mente que a própria Dorothee Sölle (1970) já apontava que o cristofascismo não era uma exclusividade alemã, podendo ser rastreado em eventos históricos que datavam de antes e depois da ascensão nazista naquele país, Fábio Py (2020) observa similaridades entre esse processo e o movimento bolsonarista brasileiro. O autor aponta dois grandes pilares de sustentação ideológica do cristofascismo no Brasil contemporâneo. O primeiro está nos evangélicos neopentecostais, por meio da *teologia da prosperidade*, doutrina cristã que surgiu nos Estados Unidos, nas décadas de 1950 e 1960, ensinando aos seguidores que fé, doação financeira e a verbalização de declarações positivas teriam o poder de trazer prosperidade material e saúde física aos crentes. O segundo pilar está no segmento protestante tradicional (sobretudo as correntes batista e presbiteriana), por meio da ideia de *predestinação* – a corrente teológica influenciada pelo teólogo francês João Calvino –, que foi aproveitada pelo bolsonarismo para construir uma mitologia messiânica em torno do nome do ex-capitão do Exército.

Nicole Sena e Jackson Aquino (2021) concordam com Rocha (2021), Nunes (2022) e Cesarino (2022) na avaliação de que o fenômeno bolsonarista transborda a persona de Jair Bolsonaro, e apontam que uma das principais pautas que une esses públicos antiestruturais reside no campo dos costumes, como a questão de gênero. Para Biroli, Machado e Vaggione (2020), a questão de gênero está na centralidade do “neoconservadorismo” – termo que se refere às alianças firmadas entre diferentes grupos políticos (religiosos ou não), sobretudo na América-Latina, a fim de defender a moral cristã e os valores do capitalismo.

Assim, o neoconservadorismo tem como principal foco a defesa do sistema patriarcal e da família heterossexual (quase sempre branca), vista como núcleo essencial para a propagação da fé e para o controle da geração de capital. Em diálogo com Wendy Brown (2019) e Michel Foucault (1997), os autores estabelecem o neoconservadorismo como uma forma de governo capaz de produzir novas subjetividades, introjetando suas normas e disciplinando os sujeitos contemporâneos. O neoconservadorismo ganha

força e identidade política como reação a “uma temporalidade específica, marcada pelo impacto dos movimentos feministas e LGBTQI” (Biroli; Machado; Vaggione, 2020, p. 27) a partir da década de 1990, mas é apenas no século XXI – principalmente nos anos 2010 – que o movimento encontra na expressão “ideologia de gênero” uma estratégia política em torno da qual setores católicos e evangélicos se unem para interferir politicamente, junto a outros diferentes atores da direita não-religiosa (a exemplo dos setores militares e aqueles ligados ao mercado financeiro), em países como Argentina, Colômbia, Peru e Brasil.

Para o bolsonarismo, enquanto fenômeno neoconservador, a força da mulher estaria em reproduzir os papéis tradicionais de gênero desenvolvidos por uma construção binária, biologizante e fundamentalmente cristã; o movimento, portanto, reforça hierarquias de gênero por meio de uma visão essencialista e religiosa, como confirma Sandra Duarte de Souza (2014), ao argumentar que o neoconservadorismo brasileiro utiliza discursos evangélicos para legitimar a subordinação feminina a papéis tradicionais, como o de mãe e esposa, vistos como naturais e divinamente ordenados, rejeitando avanços feministas que desafiam essas normas. Souza destaca que essa narrativa não apenas restringe a autonomia das mulheres, mas também mobiliza a religião para justificar a violência de gênero.

De modo similar, Maria José F. Rosado Nunes (2017) analisa como o neoconservadorismo brasileiro promove uma visão de gênero que reafirma a dicotomia homem/mulher e atribui à mulher papéis centrados na família e na moral cristã. Essa análise evidencia o modo como o bolsonarismo instrumentaliza valores cristãos para limitar a emancipação feminina, apresentando a mulher como guardiã de uma ordem social tradicional. Rosado Nunes argumenta que essa estratégia política, frequentemente articulada por lideranças evangélicas e católicas conservadoras, busca deslegitimar os direitos das mulheres e da comunidade LGBTQIAPN+, reforçando desigualdades estruturais. Assim, Nicole Sena e Jackson Aquino (2021) percebem, nas mulheres simpáticas à ideologia política do bolsonarismo, a autodenominação de *femininas*, em oposição a *feministas*. Na visão bolsonarista, o feminismo é encarado como um movimento antifeminino, na medida em que representa uma ameaça aos valores da família heterossexual e à lógica binária de gênero. Nesse sentido, mesmo após a saída de Bolsonaro da presidência, o cenário político do país continuou sombrio, como apontou Carreiro (2024):

A ascensão do autoritarismo, as práticas fascistas e reacionárias de parte significativa da população e o crescimento da representatividade política de membros de igrejas neopentecostais fundamentalistas têm provocado uma reação agressiva de membros de minorias identitárias relacionadas a gênero, raça e credo, bem como o fortalecimento de culturas sociais de espectro mais à esquerda (Carreiro, 2024, p. 3)

O controle do corpo feminino e o papel de submissão da mulher dentro da estrutura social do país são, portanto, pautas de costumes encampadas por grupos evangélicos, principalmente neopentecostais, aliados a setores conservadores da igreja católica em um movimento cristofascista encampado pelo bolsonarismo e demais grupos políticos da direita neoconservadora brasileira. Esse tema exerce papel central na trama de *Medusa*. O contexto das relações umbilicais do bolsonarismo com os movimentos neopentecostais,

bem como o modo como essa ideologia pauta as relações de gênero, serão temas centrais de nossa análise da construção das personagens femininas em *Medusa*.

As três mulheres de *Medusa* e o feminino monstruoso

Com foco no desenvolvimento das três personagens principais de *Medusa* – Michele (Lara Tremouroux), Mariana (Mari Oliveira) e Melissa (Bruna Linzmeyer) –, o objetivo desta seção é evidenciar como a obra cinematográfica representa o modo cristofascista pelo qual a extrema direita brasileira busca controlar o corpo feminino. No livro *The Monstrous-Feminine*, Creed (1993) cunhou o conceito do feminino monstruoso, ao observar como mulheres são representadas, no cinema, de forma binária, em particular em filmes de horror.

Por um lado, são colocadas no papel de vítima, como personagens que não possuem agência sobre o que lhes acontece durante a trama, estando lá apenas para preencher um arquétipo dramático; é a partir deste aspecto que surge um dos estereótipos mais consagrados do gênero, a *final girl*, garota quase sempre inocente, pudica e assexualizada, que sobrevive aos ataques dos vilões (Clover, 1992). Por outro lado, apresentam traços de monstruosidade e vilania, encarnando qualidades supostamente masculinas, como força, agressividade e poder. Nesse aspecto, ameaçam a ordem patriarcal estabelecida, às vezes assumindo encarnações do grotesco, por intermédio de representações corpóreas ligadas a funções reprodutivas e sexuais, como a menstruação, a gravidez e o parto.

A questão que Creed (1993) levanta é que a maior parte dessas características supostamente maléficas estão usualmente atreladas a formas e funções que a sociedade atribui à mera existência feminina: a mulher como matriarca e habitante de versões abomináveis do próprio corpo, principalmente ligados ao sistema reprodutor e seus processos. Em outras palavras, as personagens femininas muitas vezes parecem monstruosas simplesmente por serem mulheres.

Assim como todos os outros estereótipos do feminino, de virgem a vadia, ela [o monstro feminino] é definida por sua sexualidade. O termo '*feminino-monstruoso* enfatiza a importância do gênero na construção de sua monstruosidade (Creed, 1993, p. 15).

As trajetórias das protagonistas em *Medusa* percorrem todas as modalidades do feminino monstruoso descritas por Barbara Creed (1993). Não por coincidência, em seu clássico estudo, Creed (1993, p. 132) disserta sobre o mito da Medusa e suas relações com o medo masculino da figura da mulher. A pesquisadora descreve este medo principalmente com base na teoria freudiana da angústia da castração, que pode ser entendido tanto de forma simbólica (perda do corpo da mãe e/ou da identidade) ou literal. No entanto, indo em sentido diferente ao de Freud, a pesquisadora põe a mulher como agente ativa no ato da castração. De forma similar, ao longo da trama de *Medusa*, a personagem Mariana passa de indivíduo passivo, que flutua ao sabor dos eventos que ocorrem, para agente ativa de um feminismo decolonial (Vergès, 2020), atuando como articuladora de uma tentativa de destruição da identidade casta que havia sido formada socialmente para si e para as outras mulheres que frequentam sua igreja.

Mariana é vaidosa e alisa o cabelo com cuidado. Trata-se de uma ferramenta de aceitação dentro do grupo religioso: o pertencimento só ocorre por meio da performance de gênero, incluindo unhas feitas e rosto maquiado. No texto *Alisando nossos cabelos*, bell hooks (2005) discorre sobre a relação entre a prática do alisamento nas mulheres negras, citando que com o fim da segregação racial, ficou mais evidente o preconceito das pessoas brancas para com o cabelo crespo, visto como “uma parte de nosso corpo de mulher negra que deve ser controlado” (hooks, 2005, p. 4). Hooks também relaciona a prática da *chapinha* – o alisamento do cabelo – à repressão sexual, o que encaixa perfeitamente na alegoria proposta em *Medusa*: quanto mais domados os cabelos de Mariana, mais domada está sua sexualidade. No contexto estilístico, aliás, essa condição é sinalizada visualmente ao longo do filme: durante a jornada de autoconhecimento de Mariana, o penteado que ela usa vai mudando. De cabelos presos e lisos no início do filme, ela progressivamente passa aos poucos a cultivar mechas rebeldes e a soltar o cabelo, até deixar de alisá-lo em definitivo.

O primeiro plano do filme é um close-up de um olho verde. A câmera se afasta aos poucos, revelando uma mulher que se contorce, fazendo uma espécie de dança. Quando a câmera se afasta, percebemos que tal imagem pertencia a um vídeo, a que uma moça assistia, num celular, dentro de um ônibus. É noite. Ao descer do ônibus, a personagem anônima se percebe sendo seguida, como nos filmes de horror norte-americanos. Tanto ela quanto os/as espectadores/as são surpreendidos, contudo, por um tipo diferente de horror: ela está sendo perseguida, sim, mas não por um assassino em série, e sim por um grupo de justiceiras evangélicas, que vestem máscaras brancas, e saem à noite em busca de mulheres pecaminosas para puni-las. Juntas, elas abordam a mulher e a agridem repetidamente, até que ela repita o juramento de que passará a ser uma “mulher devota, recatada e submissa ao senhor”.

A frase lembra a expressão “bela, recatada e do lar”, que aparece também numa das canções do grupo musical que as mascaradas possuem. Tal expressão ficou nacionalmente conhecida após a publicação de uma reportagem da revista *Veja*, cujo título foi “Marcela Temer: bela, recatada e do lar” (Linhares, 2016). Dois anos depois, Michelle Bolsonaro daria continuidade a esse perfil de primeira-dama.

As duas ex-primeiras-damas constituíram inspiração para a criação e caracterização da personagem Michele, no filme *Medusa*. Em entrevista para Humberto Maruchel, na revista *Bravo!* (2023), a diretora afirmou que a inspiração para o roteiro nasceu da vontade de discutir o machismo estrutural, e criticar a guinada conservadora do Brasil a um modelo de feminilidade submissa. A realizadora criou, a partir da pesquisa, um roteiro de tons caricatos, exagerados, em que a direção de arte e a fotografia, repletas de cores saturadas, desenham um melodrama em que o cristofascismo da direita evangélica procura exercer o controle sobre o corpo e os desejos das mulheres, mantendo-as submissas.

O grupo perseguidor se autointitula *Preciosas*. A líder é a personagem homônima da ex-primeira-dama, Michele (Lara Tremouroux), cantora que usa roupas claras, vestidos que vão até os joelhos, e está sempre maquiada e com cabelos presos. Ao sermos apresentados a ela, a câmera passeia pelo quarto, e a direção de arte enfatiza a cor rosa, predominante nas paredes e em objetos como abajur, colcha de cama e outros itens de

decoração. Michele é a personalização, algo caricata, da mulher branca, de classe média, moldada para atender aos desejos do olhar masculino, como apontado por Mulvey (1999). O namorado, Jonathan (João Vithor Oliveira), faz parte dos Vigilantes de São, espécie de grupo religioso-militar composto por homens jovens e apoiadores do pastor Guilherme (Thiago Fragoso).

O grupo religioso atende perfeitamente à lógica do cristofascismo, confirmando o que Sena e Aquino (2021), Rocha (2021) e Cesarino (2022) afirmam em relação à extrema direita brasileira e sua inclinação à pauta dos costumes: grupos distintos, como evangélicos e militares, entram em consonância por meio de um objetivo comum – a defesa da ordem familiar cristã e heteronormativa. O filme estrutura os Vigilantes de São, de forma também caricata, como uma combinação de milícias e igrejas evangélicas fundamentalistas, com homens frustrados com a ascensão dos direitos das minorias sociais. Eles buscam o controle do corpo feminino de forma agressiva, muitas vezes usando de intimidação e violência, em uma narrativa que usa convenções narrativas e visuais oriundas do cinema de horror. Em outras palavras, é uma narrativa de horror social (Cánepa, 2013, 2016; Carreiro, 2024).

Aos 87 minutos, há uma sequência que demonstra, mediante o uso ostensivo de imagens de controle (Collins, 2019) – modo de construção ideológica que usa imagens para que estereótipos de raça, classe, gênero e credo pareçam naturais e inevitáveis –, a tentativa de controle dos corpos das mulheres. Michele está em seu quarto cor de rosa e grava um vídeo usando Mariana, a protagonista do filme, como modelo. Ela cobre um machucado da amiga com corretivo e base, deixando o rosto dela alguns tons mais claros do que sua pele, observando casualmente a importância de “saber se apresentar”. Depois que Mariana vai embora, Michele fita o espelho e retira sua própria maquiagem, revelando um hematoma ao redor do olho esquerdo. O filme descortina, por intermédio de uma estratégia narrativa típica do cinema de horror, a prática de naturalização de uma injustiça social.

Assim como os estudos de Laura Mulvey (1999), Gabriela Larocca (2018) e Barbara Creed (1993) abordam de forma crítica a questão da binariedade das representações, em *Medusa* nos deparamos com a mesma crítica, construída de maneira visual, melodramática, em que a leitura dicotômica do mundo é rompida por meio de ações. Michele, que aparece como a perfeita donzela recatada, é mostrada – em grandes tomadas de close-up de cores quentes – como uma vítima de violência silenciada. Ela abandonará esse lugar de subalterna ao longo do arco narrativo de seu personagem.

Outra personagem feminina que detém importância no enredo é Melissa (Bruna Linzmeyer), atriz e dançarina, supostamente “a mulher mais devassa que existiu”, como repetem as integrantes das Preciosas. Para o grupo conservador, Melissa seria uma representação imagética do monstruoso feminino, assim enxergada devido a um suposto estilo de vida libertário. Nas reuniões das Preciosas, Michele elabora o raciocínio de que a vida de Melissa era marcada por bares, boates e artistas. “Tempos pecaminosos”, diz. Segundo a lenda horrorífica contada no filme, uma mulher com fantasia de anjo atacou Melissa com querosene e um isqueiro, deformando seu rosto.

Como Sena e Aquino (2021) explicam, o machismo pode ser visto como um mecanismo simbólico que determina as identidades sociais de gênero; e que estas

identidades, na sociedade brasileira, são baseadas em uma cultura patriarcal e heteronormativa, defendida com força pelos grupos evangélicos neopentecostais e bolsonaristas. Assim, o patriarcado fala mais alto, e a punição de Melissa passa a ser bem-vinda nesse microcosmo cristofascista.

A cena violenta da desfiguração de Melissa, talvez a mais horripilante do enredo, não é mostrada no filme, mas apenas narrada por Michele, e imaginada no extracampo pelas outras personagens (e pela plateia). Anita Rocha da Silveira revelou que a inspiração para todo o roteiro veio desta cena, imaginada por ela ao ler uma notícia de jornal sobre uma jovem de 16 anos que teve o cabelo cortado por colegas de colégio, como punição por ser, supostamente, uma “piranha” (Maruchel, 2023). Como aponta Creed (1993, p. 15), o feminino-monstruoso é definido por sua sexualidade, e a Medusa do título seria essa figura que foge à dicotomia virgem/vadia, alcançando a posição de amedrontar os homens por sua liberdade.

Em outra cena, mais adiante, as Preciosas, devidamente mascaradas, atacam outra moça, que reage e corta o rosto de Mariana, em uma cena filmada com uma câmera trepidante, típica do cinema de horror. Mariana ganha uma cicatriz, e a segunda desfiguração altera todo o rumo da trama: ao abrir o rasgão no rosto da personagem, a vítima da agressão acaba, metaforicamente, por abrir aquele corpo a outra visão de mundo. É a partir do surgimento de uma monstruosidade fisionômica, portanto, que a jornada de libertação de Mariana começa; uma jornada a partir da qual ela se desprende do *status quo* para se tornar abjeta, monstruosa, aos olhos de seu grupo social.

Mariana passa a ser, então, uma mulher independente, que expressa desejos e vontades, age como dona do próprio corpo, em um comportamento que passa, aos poucos, a ser encarado tanto como ameaça, por aqueles que pretendem manter o *status quo*, quanto como inspiração por aquelas que, no fundo, também têm o desejo de libertar-se. É nesse momento de ruptura que Mariana finalmente enxerga com clareza a figura que a assombrou durante toda a trama – Melissa, a representação “monstruosa” da Medusa que a encantou. Ao fim do filme, Melissa não é mais vista por ela como inimiga, mas como uma aliada, repositório de fascínio e excitação. Mariana libertou seu corpo das tentativas de controle operadas por um grupo neopentecostal cristofascista.

Em *Medusa*, o silêncio é valorizado como símbolo de submissão e devoção, exaltando a mulher recatada. Em contrapartida, o confronto é representado pelo grito de Mariana, Michele e as outras mulheres da congregação, que, ao gritarem, retomam a agência que lhes foi roubada. “Controlem ela! Ela tá possuída, em nome de Jesus!”, exclama o pastor Guilherme, quando Michele reage furiosamente, durante uma apresentação com as mulheres da congregação, correndo e gritando pelas ruas. A cena final, com o caos barulhento e o ritual religioso, demonstra que o verdadeiro medo não reside em uma possessão sobrenatural, mas na mulher que se rebela contra a submissão imposta. A mulher, por si só, se torna um monstro a ser temido e subjugado, mas que agora oferece resistência à opressão. Essa resistência feminina, orquestrada a partir do momento em que as mulheres rompem o silêncio imposto, reflete a noção de performance de gênero de Judith Butler, que entende o gênero como uma construção reiterada por atos performativos, os quais, ao serem desafiados – como ocorre no grito de Michele e

Mariana –, desestabilizam as normas opressivas, que buscam fixar a mulher em papéis submissos (Butler, 1990).

Conclusão

A disputa política no Brasil, intensificada a partir de 2016, gerou diversas fissuras e anacronismos. *Medusa* evidencia elementos narrativos e performáticos que revelam diferentes imagens de mulheres e como elas estão atreladas a um contexto sociopolítico turbulento, que promove agressões àquelas que não se encaixam nos padrões morais conservadores. Numa sociedade em que a moral religiosa exerce forte influência, o corpo feminino se torna alvo de controle. Com um tom caricatural, o filme retrata esse contexto como uma distopia que reflete a turbulência do cenário social contemporâneo.

Escrito e dirigido por uma mulher, com uma narrativa que critica diretamente a ascensão do conservadorismo no Brasil, *Medusa* tematiza o cristofascismo. As três personagens femininas mais importantes – Mariana, Michele e Melissa – possuem arcos narrativos distintos, mas todas exploram, de diferentes maneiras, formas de controle social sobre o corpo feminino por intermédio da repressão religiosa. Ao longo da trama, elas passam por transformações significativas, sempre acompanhadas pelo olhar e pelo grito. Visão e voz são exploradas como ferramentas cruciais na busca por independência. O filme nos leva a questionar quem são os verdadeiros monstros: as mulheres desfiguradas ou aqueles que reprimem seus desejos e tentam controlar seus corpos?

A análise da trama e das personagens femininas de *Medusa*, com base nos conceitos de cristofascismo (Sölle, 1970), horror social (Cánepa, 2016) e feminino monstruoso (Creed, 1993), tece uma crítica contundente às tentativas de controle do corpo feminino. O filme expõe como grupos religiosos neopentecostais, que ganharam força social e política durante o governo de Jair Bolsonaro, se apoiam em tais mecanismos de controle social.

Referências

A NOITE AMARELA. Direção: Ramon Porto Mota. Brasil: Vermelho Profundo Produções Audiovisuais, 2019 (110 min).

AÇÚCAR. Direção: Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira. Brasil: Aroma Filmes, 2017 (100 min).

ALBUQUERQUE, Alexandre Aragão. “Cristofascismo: O que é isso?” Segunda Opinião, 29/11/ 2019. Disponível em: <https://segundaopinioao.jor.br/cristofascismo-o-que-e-isso-alexandre-aragao-de-albuquerque>. Acesso em: 25 jun. 2024.

AZOUGUE NAZARÉ. Direção: Tiago Melo. Brasil: Lucinda Filmes, 2018 (80 min).

BARRENHA, Natalia Christofolletti. “Mate-me por favor: Como ser uma *Final Girl* em tempos de medo, de terror, de pesadelo.” **Mistral: Journal of Latin American**

Women's Intellectual & Cultural History, n. 1, v. 1, p. 92-118, 2021.

BARRETO, Luiz Guilherme Lupinacci. **Horror social – O novíssimo cinema brasileiro que se apropria das convenções do gênero para cutucar feridas nacionais**: uma análise de “Canto dos ossos” (2020) e “O cemitério das almas perdidas” (2020). Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

BARROS, Maria José Genuino. **O despertar da distopia dos mortos**: o zumbi do cinema de horror como representação social. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2022.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1968 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BIROLI, Flávia; MACHADO, Maria das Dores Campos; VAGGIONE, Juan Marco. **Gênero, neoconservadorismo e democracia**. São Paulo: Boitempo, 2020.

BORGES, Felipe da Silva. **O assombro encarnado**: quando as imagens do horror atravessam filmes brasileiros a partir do político. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

BROWN, Wendy. **Nas ruínas do neoliberalismo**: a ascensão da política antidemocrática no ocidente. São Paulo: Editora Politeia, 2019.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.

CÁNEPA, Laura. “Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações”. In: CARDOSO, J.; SANTOS, R. (org.). **Miradas sobre o cinema ibero latino-americano**, p. 121-143. São Caetano do Sul: USCS, 2016.

CÁNEPA, Laura. “Terror incidental?”. **Revista Interlúdio**. São Paulo, 13 jan. 2013. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160>. Acesso em: 12 nov. 2024.

CARREIRO, Rodrigo. “Cordialidade à brasileira: O animal cordial como metáfora do Brasil contemporâneo”. **Galáxia**, v. 49, n. 1, p. 1-22, 2024.

CARVALHO, Rone. “O que explica a multiplicação de templos evangélicos no Brasil”. **BBC Brasil**, 12 jul. 2023. Disponível em: <http://bit.ly/3Bu1L4m>. Acesso em: 12 dez. 2024.

CESARINO, Letícia. “Bolsonarismo sem Bolsonaro? Públicos anti-estruturais na nova fronteira cibernética”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 82, p. 162-188, 2022.

CLOVER, Carol J. **Men, women, and chainsaws**: gender in the modern horror film. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

CONTRA TODOS. Direção: Roberto Moreira. Brasil: ANCINE, 2004 (95 min).

CREED, Barbara. **The Monstruous-feminine**: Film, Feminism, Psychoanalysis. Nova Iorque: Routledge, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: o olho da história, I. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.

DIVINO AMOR. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil: Malbicho Cine, 2019 (101 min).

FERRO, Marc. **Cinéma et histoire**. Paris: Denoel/Gontier, 1977.

FOUCAULT, Michel. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

GOMES, Grazielle Reis de Moraes. Bases do pensamento social espírita kardecista. **Revista Contemporânea**, v. 3, n. 8, p. 13190-13221, 2023.

HOOKS, Bell. Alisando nosso cabelo. **Revista Gazeta de Cuba** – Unión de escritores y artista de Cuba, jan-fev. 2005. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos.

HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

KELLNER, Douglas. “O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood”. **Matrizes**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 11-26, 2016.

LAROCCA, Gabriela Müller. “A representação do mal feminino no filme A Bruxa (2016)”. **Gênero**, v. 19, n. 1, p. 88-109, 2018.

LINHARES, Juliana. “Marcela Temer: bela, recatada e 'do lar'”. **Veja**, 18 abr. 2016. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-dolar>>. Acesso em 14 out. 2024.

LOSCHI, Marília. Censo 2022: católicos seguem em queda; evangélicos e sem religião crescem no país. **Agência de Notícias IBGE**, 06/06/2025. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/43593-censo-2022-catolicos-seguem-em-queda-evangelicos-e-sem-religiao-crescem-no-pais>. Acesso em: 30 jun. 2025.

MARIANO, Ricardo. O barulho dos evangélicos. **Revista IHU On-Line**, 13/11/2017. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/sobre-o-ihu/78-noticias/573620-o-barulho-dos-evangelicos-entrevista-com-ricardo-mariano>>. Acesso em: 30 jun. 2025.

MARUCHEL, Humberto. “O terror social de Anita Rocha da Silveira”. **Bravo!**, 18 mai. 2023. Disponível em: <<https://bravo.abril.com.br/cinema-tv/>>

medusa-anita-rocha-silveira-filme-nacional>. Acesso em: 14 out. 2024.

MATE-ME POR FAVOR. Direção: Anita Rocha da Silveira. Brasil: Bananeira Filmes, 2015. (104 min).

MEDUSA. Direção: Anita Rocha da Silveira. Brasil: Bananeira Filmes, 2021. (132 min).

MORTO NÃO FALA. Direção: Dennison Ramalho. Brasil: Globo Filmes, 2018 (110 min).

MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. In: BRAUDY, Leo; MARSHALL, Cohe (orgs.), **Film theory and criticism: introductory readings**, p. 833-844. New York: Oxford UP, 1999.

NUNES, Rodrigo. **Do transe à vertigem**: ensaios sobre o bolsonarismo e um mundo em transição. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

O ANIMAL CORDIAL. Direção: Gabriela Amaral Almeida. Brasil: RT Features, 2017 (98 min).

O SOM AO REDOR. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: Cinemascópio, 2012 (131 min).

ODIN, Roger. “Filme documentário, leitura documentarizante”. **Significação**, v. 39, n. 37, 2012.

PEDÁGIO. Direção: Carolina Markowicz. Brasil: Biônica Filmes, 2023 (102 min).

PROPRIEDADE. Direção: Daniel Bandeira. Brasil: Símio Filmes, 2023 (101 min).

PRYSTHON, Angela. “Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo”. **Revista ECO-Pós**, v. 18, n. 3, p. 66-74, 2015.

PY, Fábio. **Pandemia cristofascista**. Rio de Janeiro: Editora Recriar, 2020.

QUANDO EU ERA VIVO. Direção: Marco Dutra. Brasil: RT Features, 2014 (108 min).

RABINBACH, Anson. “Why Were the Jews Sacrificed? The Place of Anti-Semitism in Dialectic of Enlightenment”. **New German Critique**, n. 81, p. 49–64, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

RAQUEL 1:1. Direção: Mariana Bastos. Brasil: Claraluz Filmes, 2022 (90 min).

ROCHA, João Cezar de Castro. **Guerra cultural e retórica do ódio**: crônicas de um Brasil pós-político. Goiânia: Editora e Livraria Caminhos, 2021.

ROSADO-NUNES, Maria José F. **Religião e política no Brasil**: a ascensão do conservadorismo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1-15, 2017.

SANTOS, Fernanda S. R. **Atmosferas do medo**: filmes brasileiros e argentinos do início do século XXI. Tese (Doutorado em Comunicação), – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SENA, Nicole Brito de; AQUINO, Jackson Alves de. “Femininas e bolsogatas: conservadorismo e adesão de mulheres ao bolsonarismo”. **Política Hoje**, v. 30, n. 2, p. 97-116, 2021.

SILVA, Gabriela Alcântara de Siqueira. **Arquitetura do medo**: cinema, espaços urbanos e tensões sociais. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

SOARES, Jéssica. “Horror cotidiano: o social e o político nos filmes brasileiros de horror”. **Anais de Textos Completos do XXIII Encontro SOCINE** (org. Angela Prysthon et al). São Paulo: SOCINE, 2019.

SÖLLE, Dorothee. **Beyond mere obedience**: reflections on a Christian ethic for the future. Minneapolis: Augsburg Publishing House, 1970.

SORLIN, Pierre. **The film in history**. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

SOUZA, Sandra Duarte de. Não à ideologia de gênero! A produção religiosa da violência de gênero na política brasileira. **Estudos de Religião**, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 151-174, 2014.

STERN, Fabio. **A política da Nova Era**: apontamentos sobre espiritualidades e subjetividade no Brasil contemporâneo. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 26, n. 58, p. 157-182, 2020.

TERRA E LUZ. Direção: Renné França. Brasil: ANCINE, 2017 (74 min).

TRABALHAR CANSA. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil: Dezenove Som e Imagem, 2011 (99 min).

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WELLS, Paul. **The horror genre**: from Beelzebub to Blair Witch. New York: Wallflower Press, 2000.

WOOD, Robin. **On the horror film**: collected essays and reviews. Detroit: Wayne State University Press, 2018.

Recebido em: 20/12/2024

Aprovado em: 02/07/2025

Conflito de interesses: Nenhum declarado.

Editor responsável: Alfredo Teixeira.