



Artigo – Dossiê

Horror social: a área cinzenta do gênero no século XXI

“E à mulher então disse”: o dissenso na reescrita da crítica ao fundamentalismo religioso em *Raquel 1:1*

“Y a la mujer entoces le dijo”: disenso em la reescritura de la crítica al fundamentalismo religioso en *Raquel 1:1*

“And to the woman he said”: dissent in the rewriting of the critique of religious fundamentalism in *Raquel 1:1*

João Marciano Neto ¹

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, SP, São Paulo, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-4881-9360>

Resumo: A partir da noção de leitura documentarizante de Roger Odin (2012) alinhado às articulações de Jacques Rancière (1996, 2005, 2012) sobre arte e política, com destaque para o conceito de dissenso, o presente artigo analisa o longa-metragem *Raquel 1:1* (2022), de Mariana Bastos, tendo em vista o contexto a crescimento do conservadorismo cristão no Brasil nas últimas décadas. Atentando-se à ambiguidade explorada pela narrativa e as outras estratégias empregadas para desestabilizar imaginários e representações familiares, investiga-se como o filme utiliza as convenções do horror e o repertório religioso para pautar o debate sobre violências estruturais de gênero naturalizadas pelo discurso fundamentalista.

Palavras-chave: Horror social; *Raquel 1:1*; Neoconservadorismo religioso; Dissenso.





Resumen: Basado en la noción de lectura documental de Roger Odin (2012), en consonancia con las articulaciones de Jacques Rancière (1996, 2005, 2012) sobre arte y política, en particular el concepto de disenso, este artículo analiza la película *Raquel 1:1* (Mariana Bastos, 2022) considerando el contexto del crecimiento del conservadurismo cristiano en Brasil en las últimas décadas. Prestando atención a la ambigüedad explorada por la narrativa y a las demás estrategias empleadas para desestabilizar los imaginarios y representaciones familiares, investiga cómo la película utiliza las convenciones del horror y el repertorio religioso para enmarcar el debate sobre la violencia de género estructural naturalizada por el discurso fundamentalista.

Palabras clave: Horror social; *Raquel 1:1*; Neoconservadurismo religioso; Disenso.

Abstract: Based on Roger Odin's (2012) notion of documentary reading, aligned with Jacques Rancière's (1996, 2005, 2012) articulations on art and politics, particularly the concept of dissent, this article analyzes the film *Raquel 1:1* (Mariana Bastos, 2022) considering the context of the growth of Christian conservatism in Brazil in recent decades. Paying attention to the ambiguity explored by the narrative and the other strategies employed to destabilize familiar imaginaries and representations, this article investigates how the film uses the conventions of horror and religious repertoire to frame the debate on structural gender violence naturalized by fundamentalist discourse.

Keywords: Social horror; *Raquel 1:1*; Religious neoconservatism; Dissent.

Introdução

Desde a segunda década do século XXI, o cinema brasileiro vem apresentando uma leva de produções que se utilizam de elementos característicos do horror, sem a necessidade de uma incursão total no gênero, para a elaboração de críticas sociais, das quais podemos destacar *Trabalhar cansa* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011) e *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022). Tal fenômeno, identificável como terror incidental (Cánepa, 2013) ou horror social (Carreiro, 2024; Carreiro; Cánepa, 2025), surge no mesmo momento histórico de reavivamento político da Extrema Direita e, como nos ateremos, com o crescimento inédito da influência de comunidades religiosas fundamentalistas, em grande medida encabeçadas — política e simbolicamente — por lideranças evangélicas neopentecostais. Títulos como *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2023) e *Raquel 1:1* (Mariana Bastos, 2022) representam uma linha de produções sensíveis às implicações de uma virada neoconservadora na sociedade brasileira.

Sendo o Brasil institucionalmente proclamado e veiculado pelos principais meios de comunicação como um país cristão (Cunha, 2020), a articulação de críticas a tal cenário esbarra no desafio de confrontar um regime de valores e comportamentos de inspiração religiosa em sua complexidade. Nas tentativas de abordar essa ampla comunidade através de microcosmos metonímicos, ainda que de modo generalizante, revelam-se estratégias para contornar fórmulas maniqueístas — que beneficiam os

discursos dos opressores ao retroalimentar uma polarização —, subvertendo imagens, imaginários e paródias familiares.

O longa-metragem de Mariana Bastos é uma produção que se destaca pela forma como manipula elementos narrativos e do horror, explorando a ambiguidade para abordar as violências de gênero agravadas dentro dos locais dominados pelo neoconservadorismo religioso. É nosso objetivo, portanto, uma análise do filme *Raquel 1:1* em sintonia com o pensamento de Jacques Rancière (1996, 2005, 2012) sobre as relações entre arte e política com o intuito de investigar como o horror social se articula no favorecimento de perspectivas silenciadas pelo neoconservadorismo.

Partindo da abordagem da leitura documentarizante de Odin (2012), a análise enfocará na identificação de como o longa redesenha e redispõe imagens de modo a proporcionar espaços de dissenso, onde a abertura para múltiplos sentidos também possibilita o acolhimento de experiências sensíveis diversas, especificamente na exploração de elementos estilísticos de gênero e o diálogo intertextual com obras artísticas, textos e discursos religiosos e/ou de inspiração religiosa, a partir dos quais a postura crítica do filme se constrói.

Sobre a arte política

Entre os pensadores contemporâneos, a obra de Jacques Rancière (1996, 2005, 2012) destaca-se por sua proposta de uma redefinição radical das relações entre política, estética e arte. Distanciando-se de concepções normativas ou institucionalistas da política, o filósofo francês desloca o problema para o campo do sensível, isto é, para os modos de organização do visível, do dizível e do pensável que estruturam a experiência comum. Para o autor, a política não se define primariamente como uma esfera separada da vida social, tampouco como um campo de tomada de decisões racionais entre interesses conflitantes, mas como uma forma específica de experiência sensível que incide diretamente sobre a constituição do espaço comum. Esse espaço não é entendido como um terreno neutro de coexistência, mas como o resultado sempre provisório de uma partilha do sensível que distribui lugares, tempos, capacidades e formas de visibilidade. É nesse contexto que as expressões artísticas assumem um papel central, pois atuam diretamente sobre os regimes de percepção e inteligibilidade que sustentam tanto as formas de dominação quanto as possibilidades de emancipação.



Um dos conceitos centrais no pensamento ranciereano é o de partilha do sensível, que designa o sistema de evidências que define o que pode ser visto, dito, ouvido e pensado em uma comunidade, bem como aqueles que são reconhecidos como capazes de ocupar esses lugares (Rancière, 2005, p.17). Trata-se de uma organização do sensível que não apenas delimita os objetos legítimos do discurso e da ação, mas também distribui os corpos no espaço, atribuindo-lhes funções, nomes ou, em certos casos, a ausência de nome. Neste quesito, Rancière se aproxima de Foucault ao direcionar sua crítica às qualificações do que pode ser dito, quem pode dizer e em que lugares/espaços se pode dizer.

Ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala (Foucault, 2009, p.37).

O espaço comum, portanto, é sempre um espaço dividido, atravessado por hierarquias e exclusões que tendem a se apresentar como naturais ou evidentes. Como Arendt (1987, p.62-67) complementa, o mundo comum é o espaço da visibilidade, onde acomodam-se pertencimentos, de modo que o comum não se traduz no estabelecimento de denominadores mínimos para formas de existir diferenciados, mas na delimitação dos territórios de existência. Tal delimitação não é livre de tensões e disputas, porém são naturalizadas através de diversos mecanismos sensíveis e discursivos. Em Rancière, esse efeito de naturalização é importante para entender o que denomina lógica policial.

Não se confundindo com o aparato de repressão e coerção do Estado, a lógica policial designa um regime de ordenamento que estabelece correspondências estáveis entre modos de ser, de fazer e de dizer. Ela organiza a visibilidade, determina quem é visto e ouvido como sujeito legítimo e quem permanece invisível ou reduzido a ruído. É ela que atribui a cada um “a parcela que lhe cabe segundo a evidência do que ele é” (Rancière, 1996, p. 40), visando a imagem de uma sociedade harmonizada. No campo

das artes, o regime policial é usualmente convocado para reforçar hierarquias e visões de mundo, embora sua efetividade não seja absoluta.

Por sua vez, o que há de se entender por política não corresponde à boa administração dessa ordem, mas à sua interrupção. Para Rancière (1996), a política existe quando a ordem policial é desestabilizada pela irrupção daqueles que não têm parte, isto é, dos sujeitos que não são contados como membros plenos da comunidade. A política não é, portanto, o conflito entre interesses previamente constituídos, mas o litígio em torno da própria existência de uma cena comum, na qual se disputa precisamente os direitos de fala, os de aparecimento e os termos desses. Ela se dá quando a igualdade — que jamais se consolida enquanto um fato, e sim sempre uma pressuposição — é verificada por meio de atos que expõem o dano inscrito na partilha dominante do sensível. Sendo dano, como Ângela Marques (2011, p.34) auxilia a entender, a percepção de determinado grupo de uma “injustiça” que lhes confere um sentimento de comunidade, sejam eles quais forem os critérios dessa identificação, todavia implicados em recortes das múltiplas vivências, valores e experiências coletivas existentes no espaço comum. Política e polícia são operações dialéticas, mas não polarizadas, de modo que uma não pressupõe a eliminação ou ruptura total da outra, e sim dinamizam as disputas por visibilidade e disposição de lugares no espaço comum.

Nesse raciocínio, o conceito de consenso é definido por Rancière (1996, p.105) como um regime do sensível no qual as partes da comunidade, seus lugares e suas competências já estão previamente estabelecidos. No consenso, representação e performance social se coincidem, fazendo desaparecer do horizonte as reivindicações dos grupos com menor ou sem fala, os minoritários, os marginais, através da pressuposição de que suas demandas já se encontram incluídas no espaço comum. Em suma, o consenso acaba revelando-se uma espécie de mecanismo de neutralização política por dificultar os privados de reconhecerem sua invisibilidade. Logo, o pensamento consensual representa uma maneira sutil e cômoda de exclusão, pois ele não levanta uma barreira entre os envolvidos, mas opera um modo de divisão onde contemplados e excluídos podem estar juntos (Rancière, 1996, p.117). Em observância que os principais meios de expressão massivos são administrados por pequenos grupos que se impõem como hegemônicos, é previsível que a maioria das obras produzidas e em circulação visem a reafirmação de consensos e a tentativa de impor elementos dominantes de suas comunidades às demais¹. O consenso, portanto, é vital à normatividade e íntimo da hegemonia.

¹ É preciso deixar claro que o consenso, embora se pretenda, jamais é absoluto já que sempre há no



O dissenso, em contraste, não se resume ao desacordo de opiniões nem à oposição entre interesses divergentes. Trata-se de um conflito entre regimes de sensorialidade, isto é, de uma ruptura na convenção do que é percebido, pensável e factível, bem como na divisão daqueles que são reconhecidos como capazes de perceber, pensar e agir (Rancière, 2012). O dissenso é a introdução de uma falha na ordem consensual, do rompimento com a lógica policial, fazendo aparecer aquilo que não era visto e conferindo legitimidade àquilo que era percebido apenas como ruído. Ele reabre o espaço comum.

No campo das artes essa distinção assume um papel decisivo. Em primeiro lugar, pelo entendimento de não existir um mundo real que se aparte do mundo da arte, pois o primeiro é sempre objeto do segundo (Rancière, 2012, p.74). Seguidamente, as expressões artísticas, das quais nossa abordagem se concentra no cinema, não são políticas por simplesmente representarem temas sociais ou denunciarem injustiças de forma direta, mas na medida em que reconfiguram o espaço sensível no qual essas injustiças podem aparecer. Como afirma Rancière (1996, p.54), “a política não é feita de relações de poder, é feita de relações de mundos”. O cinema, talvez mais notoriamente do que as demais artes, ao criar outros modos de ver, dizer e sentir, tem poder de colocar em crise o mundo sensível consensual e abrir espaço para outros mundos possíveis, isso quando não para colocar dois mundos em choque direto — não visando, por uma questão de princípio, a resolução do conflito, e sim dar visibilidade aos danos provocados pela lógica policial, pelo que é naturalizado e se apresenta hegemônico.

Contrapondo, por exemplo, o entendimento de Susan Sontag (2025) da importância — quase pedante — da legenda na promoção de leituras politizadas-ideológicas das imagens, a inteligibilidade depende mais das tensões e desvios que essas imagens provocam, de modo a acolher inclusive essas imagens leituras antagônicas — o que a legenda e a presença de mediador/comentador, em um gesto militante, busca evitar tentando impor um sentido específico. Como Erica Franzon e Laan Mendes de Barros (2018) identificam, é através da mobilização das mais diferentes visões de mundo, repertórios e afetos que se constrói novos discursos sobre as violências cometidas contra os invisibilizados.

É nesse ponto que cinema toca a política, não por se engajar em causas externas, mas por instaurar dissensos no próprio modo de aparecer do mundo que possibilitam o (r)engajamento. As narrativas de horror estão longe de escaparem dessa lógica de conflito entre visões de mundo, servindo tanto para a reafirmação de posturas

campo da recepção leituras divergentes.



conservadoras quanto para acolher a subversão e o periférico (King, 2012), seja no momento de suas produções ou pelas apropriações inesperadas por grupos sub representados.

Organizando as formulações de Rancière, Marques (2022) aponta que um espaço de aparecimento, ou a Cena², não deve ser confundida com uma representação explicativa de um acontecimento do mundo real. Ao invés, a Cena é reconhecida como uma escrita discursiva, testemunhal, que articula uma série de elementos heterogêneos — imagens, textos, corpos, objetos, temporalidades — sem submetê-las a uma hierarquia causal, isto é, qualquer elemento pode ser o ponto de partida da leitura, desafiando assim modelos de interpretação e disposição de lugares a partir da abertura para outras sensibilidades. Uma vez identificada enquanto uma montagem — invés de um registro fidedigno dos fatos —, espaços geográficos, urbanos e temporalidades são redimensionados a fim de que corpos invisíveis, indesejados, sejam notados e ressignifiquem tais espaços e tempos, evidenciando novas narrativas ou narrativas paralelas por meio de uma abertura das possibilidades de leitura, o que a faz uma operação polêmica por desafiar modelos e seus limites. A Cena, não o redirecionamento apenas do olhar, expande os horizontes de legibilidades das obras.

Nesse processo de desestabilização de imaginários prontos, a ficção assume uma importância decisiva. Rancière (2012) enxerga na ficção um trabalho de dissenso que redispõe as relações entre o visível, o dizível e o factível. O que equivale a afirmar a ficção tem em si a capacidade de se explicitar enquanto construção e desnaturalizar narrativas dominantes. O ato imaginativo que a atravessa é fundamental para uma fabulação emancipadora dos limites e violências aplicados às minorias ao alargar seus horizontes de emergência (Marques, 2022, p.125).

Um cinema realizado objetivamente em função das pautas de grupos silenciados é um cinema que visa o princípio de dissenso, o rompimento com sentidos hegemônicos. Se o dissenso é uma abertura para a expressão igualitária da diversidade, pensar na sua potência como espaço de manifestações de conflitos e resistências possibilita estabelecer uma aproximação oportuna com aquilo que bell hooks (2019) denomina olhar opositor. Concebido dentro do contexto do feminismo negro, hooks conceitua olhar opositor como a capacidade do público de resistência e de desafio diante representações dominantes, gesto crítico de subverter o olhar opressor — diga-se, colonizador e patriarcal — responsável pela invisibilidade e desumanização daqueles que marginaliza. Mesmo que Rancière e hooks não estabeleçam um diálogo direto entre

² Apesar da conexão, não confundir com cena — em minúsculo — cinematográfica.

si, a autora, assim como o primeiro, rejeita a ideia de consumo passivo por parte do público e, indo além, defende a importância da promoção de uma recepção questionadora e que reinterprete as narrativas impostas.

Ao suspender identidades predeterminadas, desierarquizar e reconfigurar os modos de aparecer dos corpos e de suas subjetividades, o cinema não fala em nome dos excluídos, os possibilita aparecer enquanto sujeitos com voz, abrindo assim possibilidades de reinterpretação da experiência e de invenção de outros futuros. Desta maneira, nos colocamos diante não das narrativas dos oprimidos, e sim das dos “não vencidos” (Marques, 2022, p.114) que reafirmam sua agência e escrita no mundo fora e por meio das telas.

O cinema como documento da crise

Em Rancière, as artes apresentam um lugar de testemunhos sobre o mundo real, contudo esta sua compreensão se distancia do campo poético ao se concentrar na agência própria dos fruidores na concepção do sentido independente das intencionalidades ou condições de produção das imagens e textos. Para uma análise que nos permita incluir a poética na investigação, englobando o contexto com qual uma obra dialoga, o conceito de leitura documentarizante de Roger Odin (2012) supre nossa necessidade ao propor uma forma de recepção onde, na interpretação de um determinado filme, assume-se aquilo que é exposto na tela carrega, através de competências de leitura e repertórios, correspondências com o mundo real. Isto é, um filme não necessita separar suas imagens entre verdadeiras ou falsas para se validar enquanto documento visto que registra em sua materialidade visões de mundo em suas dimensões particulares e coletivas. Concebendo a leitura documentarizante enquanto um método, Odin (2012) levanta uma série de aplicabilidades das quais se destacam as interpretações de abordagem historiográfica (Ferro, 1992) e sociológica (Sorlin, 1980).

Ler de modo documentarizante é enxergar os filmes em sua dimensão de documentos de cultura. Em sintonia com os três autores citados pouco acima, Kellner (2016) também enxerga os filmes como importantes veículos dos quais se é possível obter conhecimento crítico e histórico, o que implica a possibilidade de extração de comentários e marcas dos conflitos sociais presentes em seus contextos de produção e distribuição. Conforme o autor estadunidense,



[...] 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).

Jean-Claude Bernardet faz uma demonstração desse caráter documental existente no cinema ficcional em seu livro *Brasil em tempo de cinema* (2007) ao analisar os impactos do golpe de 1964 no Cinema Novo. Bernardet identifica nos filmes da época reflexos da transição de uma esperança por justiça social, anterior à implementação da ditadura civil-militar, a uma desilusão diante da piora das condições sociais no país depois do golpe. Segundo o autor, o modelo sociológico, a princípio defendido pelo Cinema Novo, voltado à descrição do universo das camadas populares, viu-se insuficiente, levando os cineastas a mudarem de estratégia e adotarem uma abordagem mais fantasiosa e narrativas, às vezes excêntricas, na tentativa de dar conta da complexidade brasileira. De maneira semelhante, em um artigo publicado originalmente em 2000, Ismail Xavier (2018) enxerga nos filmes produzidos entre 1994 e 1999, durante o período da Retomada, as marcas de um ressentimento social quanto às promessas não realizadas na redemocratização e da mudança de uma mentalidade permeada por preocupações coletivas e comunitárias, enfaticamente das classes trabalhadoras, para uma mentalidade neoliberal individualista e até mais pessimista nos âmbitos políticos e socioeconômicos.

Neoconservadorismo religioso no Brasil

Nas últimas décadas, tem-se presenciado um aumento inédito da presença de representações das comunidades evangélicas no audiovisual brasileiro. Segundo dados do IBGE, 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). Embora tenha se identificado uma desaceleração em comparação os dados de 2010 (Cunha, 2019b), ainda se especula que até o final da década 2030 esse grupo religioso pode se assentar como maioria.

Esse crescimento se espelha com a expansão dos templos evangélicos no território brasileiro, refletindo um salto de 17 mil templos em 1990 para 62,8 mil em 2010 e, posteriormente, para 109,5 mil em 2020 (Carvalho, 2023). A escala dessa multiplicação não deixa de impressionar, fomentando o debate sobre os impactos na sociedade e na cultura brasileira, sendo a preocupação central em como a ascensão demográfica dessas comunidades cooperou com uma guinada política neoconservadora que tem favorecido a disseminação de discursos e atos de ódio e levado ao poder político de Extrema Direita, caso da eleição de Jair Bolsonaro à presidência da República em 2018 (Cunha, 2019a).

As investigações de Magali do Nascimento Cunha (2010, 2019a, 2019b, 2020) sobre esse fenômeno social aponta que o crescimento da população evangélica e de sua participação no espaço público ocorre desde os anos 2000 e é produto, dentre vários fatores, do fortalecimento dos núcleos Pentecostais, da ocupação das mídias tradicionais e de uma alteração comportamental: do isolamento espiritual ao ativismo religioso. Mas antes de se discutir esse ponto, faz-se necessário compreender o que são as comunidades evangélicas. A começar, o próprio termo “evangélico”, conforme a pesquisadora, é demasiado genérico quando se olha atentamente para heterogeneidade que tenta abarcar, mas continua sendo igualmente prático.

De maneira resumida, o que acostumamos chamar de evangélicos é um universo vastamente ramificado de grupos cristãos não-católicos e não-ortodoxos que se originam da Reforma Protestante e do Luteranismo, cada qual com princípios éticos próprios e interpretações e versões particulares da Bíblia. A aplicabilidade do termo “evangélico” se dá pelo fato de, apesar da pluralidade, os estudos de religião no Brasil historicamente identificarem tais grupos por alguns pontos de convergência, entre os principais: a predominância de uma leitura fundamentalista da Bíblia Sagrada; a ênfase na busca pessoal por salvação influenciado pelo missionarismo puritano sul-estadunidense; e a frequente rejeição de manifestações culturais não cristãs, também influenciado pelos missionários sul-estadunidenses (Cunha, 2020).

Tradicionalmente, o conservadorismo evangélico se vincula a uma conduta isolacionista, rejeitando a vida “mundana”, com seus vícios e tentações, em prol de um trabalho de purificação espiritual que deverá assegurar a aceitação no Reino de Deus. Isso significa que os evangélicos costumavam evitar se envolver com questões do espaço público, eram politicamente omissos. Será em 2010, dispondo de representação e articulação política, que os evangélicos passam a representar uma força política de oposição a pautas progressistas. A partir de Donizete Xavier (2024), podemos

compreender que o crescente neoconservadorismo cristão é produto de uma migração da teologia da prosperidade — que defende que o sucesso material é consequência da graça divina — para uma teologia do domínio, onde, a partir das experiências estadunidenses, as igrejas evangélicas brasileiras se voltam para o espaço público e político não mais com a missão de salvar almas, e sim adotando um projeto que visa estabelecer o domínio da Igreja sobre a Terra, e para tanto se faz imperativo a ocupação das instituições por lideranças teocráticas para a consolidação do Reino de Deus, da nova Israel, não mais no espiritual, e sim no mundo físico. Nesse cenário, todo conflito é chaveado como parte de uma “guerra santa”, e todo opositor torna-se um inimigo da fé.

Aqui cabe realizar uma distinção entre o conservadorismo tradicional e sua mais recente expressão. Na ciência política, “conservadorismo” refere-se à manutenção de um sistema de governo vigente e seus modos de funcionamento. Já o termo “neoconservadorismo”, que vem sendo adotado ao longo do artigo, corresponde, dentro do contexto brasileiro, à forma como lideranças religiosas, notadamente as evangélicas, equilibram a alta adesão às lógicas de mercado, as mídias e as tecnologias com uma rigidez moral e conservadorismo categórico frente a mudanças sociais (Cunha, 2019b).

É característico do neoconservadorismo uma articulação política e identitária sustentada na pressuposição de ameaça constante a moralidade e aos princípios da fé cristã. Ameaça essa representada por minorias sociais — que desafiam os lugares que lhe são impostos — e movimentos de esquerda. Conforme nos recorda Eco (2021), é a relação com a alteridade que permite a elaboração de identidades, mas de forma infame é a construção de inimigos — cuja ameaça seja real ou hipotética — que fortalece a identificação de uma identidade, ofertada a uma população inevitavelmente heterogênea, e a forma como essa população é governada por seus líderes. A indicação de uma ameaça fomenta consensos e legitima ataques àqueles que a representam, o que a faz um recurso muito prezado por movimentos autoritários.

[...] desde o início, são construídos como inimigos nem tanto os diferentes que nos ameaçam diretamente (como seria o caso dos bárbaros), mas aqueles que alguém tem interesse em representar como ameaçador, ainda que não ameacem diretamente, de modo que não temos o seu potencial de ameaça ressaltando sua diversidade, mas antes a sua diversidade tornando-se sinal de ameaça (Eco, 2021, p.13).

A mudança no cenário evangélico vem sendo encabeçada por lideranças de vertentes radicalizadas, a exemplo das neopentecostais, que não representam toda a comunidade. Através da superexposição midiática, os evangélicos neoconservadores conseguem firmar sua dominância no espaço comum enquanto, na mesma medida, segmentos evangélicos progressistas seguem invisibilizados. Com seu apelo à classe média e hostilidade aos discursos progressistas de esquerda, sua influência política, especialmente no Congresso Nacional e em governos municipais, se firma pelo forte corporativismo e por um intenso ativismo alicerçado na propagação de pânico moral (Cunha, 2019b; Mariano, 2017).

Em vista às conquistas dos movimentos feministas e LGBTQIA+, uma das questões mais caras ao neoconservadorismo é o controle sobre os discursos de gênero (Biroli; Machado; Vaggione, 2020). Não por acaso, foram os neoconservadores os criadores da expressão “ideologia de gênero” como estratégia de deslegitimar essas conquistas sob a acusação de serem tendenciosas e antinaturais. Ironia que não escapa a Cunha (2010), que entendendo a ideologia como uma interpretação coletiva do mundo real distante da conotação negativa, enxerga os neoconservadores como um grupo extremamente ideológico. Sua defesa e imposição do modelo patriarcal heteronormativo simbolizado na família tradicional nuclear, da moral cristã e do capitalismo liberal não esconde aquilo que Foucault (1997, 2012) entende como um estado de governança disciplinar de subjetividades e corpos. Não se contentando com a influência no regime policial — na distribuição dos lugares de fala e não-fala, no caso a tentativa de silenciamento dos não adeptos —, há um desejo de condicionamento dos sujeitos pela introjeção de seus valores e normas.

O movimento neoconservador cristão não é exclusivo dos evangélicos. Alas da Igreja Católica e outras autoridades cristãs também fazem parte desse cenário, assim como historicamente no Brasil, e no mundo, vários movimentos anteriores de opressão e resistência a transformações sociais foram liderados por católicos. Como o catolicismo segue discursivamente como religião hegemônica no país, outra razão dos evangélicos se tornarem a face do neoconservadorismo no imaginário popular deve-se pela explicitude de suas motivações religiosas.

O horror social

Dado que muitas das crises sociais, como o próprio neoconservadorismo, são difíceis de serem confrontadas no cinema dentro do modelo de representação realista, os gêneros de ficção-científica e de horror revelam-se terrenos férteis para comentários, em particular no século XXI, devido aos seus modos estilísticos de codificação e expressão dos medos e ansiedades coletivas (Kellner, 2016, p.15). O engessamento nos gêneros não é obrigatório, sendo, aliás, muitas vezes a combinação de elementos de diferentes gêneros o mecanismo poético optado para explorar de maneira mais ampla, e até lúdica, os conflitos sociais e culturais, como é observável em *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles, 2019) e *Divino amor* (Gabriel Mascaro, 2019).

O horror social não deixa de derivar dessa liberdade criativa, sendo um fenômeno reconhecível nos cinemas de todo o mundo mesmo com suas particularidades locais, onde o uso de convenções e elementos do horror é um denominador comum entre tais obras nas formas como abordam seus debates (Carreiro; Cánepa, 2025). Afirmar que a presença de convenções estilísticas do horror se deve à popularidade do gênero equivaleria, em parte, ignorar a atmosfera de insegurança que elas constroem nas narrativas. Atento a essa tendência de instigar a incerteza por meios de recursos audiovisuais mais associados ao horror — subexposição luminosa, contrastes acentuados, paletas de cores sombrias, enquadramentos oblíquos, *close-up* frequentes, amplos espaços negativos, cortes repentinos, cenas com ritmo lento, valorização de ruídos e graves etc. —, Elsaesser (2009) define como insegurança perceptual esse gesto poético de aproveitar os estímulos proporcionados pelas convenções do gênero para minar a confiança do espectador, de modo a colocá-lo em um estado de alerta e/ou desorientá-lo diante objetos e cenários que usualmente não daria atenção, conferindo-lhes uma presença que perturba a passividade contemplativa.

Em suma, a chave da insegurança perceptual está em uma construção sensorial de estranheza ameaçadora. Além de induzir a imersão do espectador em uma narrativa com elementos insólitos, o fenômeno conceituado por Elsaesser pode ser compreendido como um instrumento de dissenso no horror social por desestabilizar ambientes ordinários onde as violências cotidianas ocorrem quase sempre impuníveis e invisíveis. Seu poder de ambiguidade se alia com o desejo de ruptura com o comum, de deslocamento do olhar e de expressão radical de outras subjetividades, intensificando a denúncia pelo apelo sensorial.

No contexto cinematográfico brasileiro, Cánepa (2013) identifica a recorrência



temática de conflitos e problemas sociais de herança colonial reproduzidos e atualizados pela classe média, discutindo seu papel na perpetuação das mazelas históricas sofridas pelos grupos periféricos. A maioria desses filmes tocam nessas questões a partir de relações interseccionais de classe, gênero, raça e credo, entendendo as injustiças como acumulativas, isto é, não se restringindo a uma única característica identificatória de um indivíduo. A ficção de horror é íntima dos lugares de transgressão, de modo que o horror social será um local de visibilização dos estruturalmente rechaçados pela sociedade e dos conflitos naturalizados. Sem se limitar à denúncia, é um local de desestabilização e reimaginação de lugares. Complementarmente, há um trabalho de desmitificação da amistosidade do povo brasileiro e da suposta convivência pacífica entre diferentes religiosidades, expondo as rachaduras de um país que transborda rivalidades, rancores e atos de ódio. Na recuperação do sentido original do deturbado conceito de cordialidade de Sérgio Buarque de Holanda (2014), Carrero (2024) aponta como o horror social explicita os vícios paternalistas, coronelistas, e a elevada passionalidade que atravessam as relações econômicas, políticas e sociais no Brasil:

A cordialidade de Holanda, afinal, está mais próxima de sua raiz etimológica — a palavra vem do latim *cordialis*, que significa *coração*. Uma pessoa cordial não é necessariamente bondosa, gentil ou hospitaleira. Esse traço se manifesta na superfície, mas também é responsável por atitudes agressivas, violentas e antiéticas, quando posto em prática para proteger os objetos de seu afeto. Ao defender seus interesses individuais, o brasileiro é capaz de se tornar hostil, rude e grosseiro (Carreiro, 2024, p.11, grifos do autor).

O desmascaramento do discurso de amistosidade, que por quase um século tem servido para acobertar as contradições e conflitos sociais no Brasil, é outra ruptura no senso comum que possibilita que os lugares convencionados sejam questionados e as perspectivas daqueles privados da participação do debate apareçam, não como objetos, e sim como sujeitos. Sob a ótica ranciereana, equivale-se a dizer que o horror social promove o rompimento com experiência passiva ao redispôr as imagens de tal maneira que sujeitos apagados entram em evidência, junto com os danos que lhe são impostos, enquanto o espectador é tensionado a uma tomada de uma posição diante do que é apresentado em tela.

Em grande parte, as personagens apresentadas pelo horror social brasileiro não se vitimizam mesmo quando cientes da incapacidade de alterar o *status quo* que as oprime e violenta. Elas fazem parte dos “não vencidos”. Ao decorrer dos eventos em que estão inseridas, elas se revelam reativas e até mesmo revanchistas. Mesmo que suas ações não atinjam seus agressores diretos, acabam encontrando alguma forma de retribuir o dano ou provocar uma mácula no ambiente social que habitam — se a transformação não é possível, ainda lhes restam, no mínimo, a resistência e a oposição ativa —, o que altera, em vista as narrativas hegemônicas, o caráter das personagens — não sofrem derrotas definitivas — e o rumo das narrativas graças a essa negação do conformismo e, principalmente, do fatalismo. Afinal

[o] derrotado se transforma num injuriado que, na dificuldade de superação efetiva, ruma os projetos de vingança, canaliza a energia para esquemas obsessivos e termina por extravasar um impulso adiado e energias acumuladas, numa autoagressão ou numa ação deslocada onde tudo dá errado. (Xavier, 2018, p. 329).

Dentro das temáticas da intolerância de motivação religiosa e do neoconservadorismo, o empoderamento das personagens e condicionamento das narrativas às suas perspectivas sensíveis remodelam o debate para além de um mero conflito de costumes passível de ser apaziguado. Uma vez que a questão do controle dos corpos e dos papéis de gênero é posta em evidência — tendo a submissão da mulher um local de destaque nas pautas evangélicas e das alas conservadoras da igreja católica — e reconhecida a armadilha de simplificar o conflito a um problema de “ignorância”, enxergando o cristão conservador como um indivíduo não-alienado que compactua com o regime em que se encontra ou possui seu próprio pensamento crítico sobre ele, o horror social brasileiro se atenta à dimensão estrutural do discurso conservador que se beneficia do teor religioso.

As escrituras de *Raquel 1:1*

A premissa de *Raquel 1:1* é bem simples: em decorrência de dificuldades financeiras, Raquel (Valentina Herszage), uma jovem religiosa, se muda com seu pai,

Hermes (Emílio de Mello), para a pacata cidade interiorana de Monte Megido em busca de recomeço. Ao se instalarem na casa que pertencera ao avô e assumirem um pequeno mercado, Raquel se insere em um grupo de estudos da Bíblia da igreja evangélica local liderada por Ana Helena (Priscilla Bittencourt), filha da pastora Elisa (Lianna Matheus). Após uma estranha experiência em uma gruta, Raquel passa a questionar os discursos fundamentalistas sobre a mulher, a começar pela autoria unanimemente masculina do livro sagrado, e seu desarranjo com a sociedade contemporânea. Conforme sua crítica vai ganhando adesão entre as demais garotas, agravam-se os conflitos com a comunidade religiosa. Explorando o clima de suspense e mistério, o filme entrega pequenas informações que auxiliam sua leitura. As condutas de Hermes, como o fato de ter sido proprietário de uma livraria, sugere que a jovem, filha de pais divorciados, vem de uma criação liberal, ao mesmo tempo as decorações da nova residência indiciam uma base familiar católica. No entanto, o dado mais importante para a história é que Raquel foi testemunha do feminicídio de sua mãe cometido por um ex-parceiro.

Uma vez que o gênero de horror sempre manteve um contato íntimo com questões de gênero, não é difícil localizar *Raquel 1:1* entre os expoentes do horror social quando abordagens sobre a experiência familiar feminina, a busca por autonomia de seu corpo e o reconhecimento de seus desejos têm se destacado no meio nas últimas duas décadas (Carreiro; Cánepa, 2025, p. 323).

Inserindo o olhar para o interior dos grupos cristãos fundamentalistas, a primeira ruptura com o antagonismo maneirista que o longa-metragem de estreia de Mariana Bastos, que assina a direção e o roteiro, se propõe é na negação de que a religiosidade esteja sempre comprometida com o conservadorismo. Ao questionar o fundamentalismo da igreja local, Raquel e suas posteriores seguidoras não abrem mão da religião, pois o que é pautado não é um conflito de fé e sim um conflito social que revela estruturas dissimuladas de controle que habitualmente se valem de formas violentas repressão. O filme de Bastos polemiza não somente os lugares estabelecidos pelo fundamentalismo na partilha do sensível de uma comunidade religiosa, mas polemiza igualmente um modelo consensual da crítica às instituições e lideranças religiosas no momento em que evita representações clichês, possibilitando um comentário que não exclui as subjetividades das mulheres religiosas, reparando neste gesto uma desigualdade de visibilidade presente em ambos os lados dentro do debate ao redesenhar espaços e relações.

Observando o tratamento dado ao tema pelo enredo, logo no começo do filme entra em evidência aquilo a que Amanda Montell (2003, p. 95) refere-se como

“bombardeio de amor” — um acolhimento afetivo intenso por um grupo voltada para a atração de novos membros, muito efetivo com indivíduos idealistas ou que no momento da abordagem se encontrem fragilizados. Há duas cenas que exemplificam esse “bombardeio”: a em que Ana Helena e Laura (Eduarda Samara), uma das frequentadoras da igreja, levam Raquel a uma cachoeira logo após o primeiro contato entre as três (Raquel 1:1, 2022, 06min); e a da confraternização das garotas da igreja, onde Raquel é recepcionada com sessões de karaokê gospel e a exibição do filme *Patmos, a ilha do Apocalipse* (Jimmy Murphy, 1985), que narra o cárcere do apóstolo João (Raquel 1:1, 2022, 18min20s). De modo mais sutil, há também a recepção cordial da pastora Elisa e dos membros da igreja à família recém-transferida. Contudo, conforme a pesquisa de Montell e a própria noção de cordialidade de Holanda, a amistosidade é superficial e condicional.

A hostilidade da igreja é apresentada na primeira cena de culto, aos 13 minutos e 38 segundos do filme, onde Ana Helena e sua mãe pregam combativamente contra qualquer ameaça aos valores de sua igreja, reduzindo qualquer conflito — internos ou externos — a uma batalha sagrada entre o Bem e o Mal. Novamente, é a construção constante de inimigos que legitima identidade e modelos de governança, mesmo em pequenas dimensões. O diálogo que ocorre aos 21 minutos entre as jovens frequentadoras do culto também serve para destacar como a instituição religiosa busca delimitar a vida profissional e particular das jovens dentro de sua cosmovisão neoconservadora através da pressão social: uma das adolescentes é coagida a desistir de uma oportunidade de atuar como modelo, enquanto Laura é levada a assumir um noivado com Gustavo (Ravel Andrade), herdeiro do proprietário do jornal local e membro da igreja — aceno para a apropriação dos meios de comunicação por grupos religiosos neoconservadores em prol de suas agendas, incluindo a propagação de pânico moral sensacionalista. Há um desconforto não verbalizado na cena que, em uma camada, pode ser lida através da presença de Raquel ainda na condição de “forasteira”, mas que também dá margem para a interpretação de que as orientações da igreja — reafirmadas por Ana Helena — são imposições contra as reais vontades das garotas.

A partir do momento em que certos membros passam a não corresponder com as expectativas que lhe são impostos e passam a levantar questionamentos, a reação da comunidade se intercala entre o redisciplinamento e a eliminação desses membros taxados como perdidos ou como parte do Mal — valendo-se de assédio e intimidação até abordagens mais violentas. A complexidade dessas relações se agrava porque não se trata de um grupo apartado, isolado em si mesmo, e sim um muito próximo,

constituído por amigos, colegas, vizinhos, por pessoas presentes em nossas vidas comunitárias e particulares com as quais estabelecemos vínculos afetivos. Logo, não são mais indivíduos os quais se pode confrontar sem a sensação de perda pessoal.

Nesse contexto, *Raquel 1:1* realiza deslocamentos do discurso combativo. Ao mostrar, sem muitas margens para dúvidas, sobre o quanto o neoconservadorismo religioso é sedutor e agressivo, as falas de ódio se voltam reflexivamente contra seus proclamadores, comunicando em certos momentos os dilemas enfrentados por progressistas e minorias sobre como lidar com o seu avanço:

O Mal, o Mal não aparenta ser sombrio, macabro. Ele não tem uma cara de monstro. O Mal tem beleza. O Mal é manipulador. Aquela pessoa que deixa o Mal entrar, ela precisa de ajuda. Agora, se ela nega ajuda... Se ela nega, não há nada que a gente possa fazer. [...] É muito perigoso. A gente não pode deixar que eles... Que eles acabem com a gente. Agora a minha pergunta é: o que a gente faz com todo esse Mal? O que a gente faz com esses anjos do Mal?" (Raquel 1:1, 2022, 46min13s).

Em *Raquel 1:1*, a intencionalidade crítica e o debate político ranciereano encontram na erupção da crise um ponto de contato. É neste sentido que a leitura documentarizante de Odin (2012) auxilia na análise, pois além do trabalho com polissemias que desestabilizam representações usuais do universo do neoconservadorismo religioso, o filme comunica e registra as ansiedades e o sentimento de desorientação perante o cenário de transformação sócio-histórica que o inspira e lhe concebe o tom de urgência.

Em comparação com o filme de Anita Rocha da Silveira, *Medusa* (2021), de Mariana Bastos é menos bem sucedida no trabalho de despersonificar o conflito, embora consiga explorar seu nível estrutural fora da representação esperada. Segundo Barbara Creed (2022, p. 1), nas últimas décadas a figura masculina passou a ocupar o papel de concentrar em si a representação das violências patriarcais, racistas, homofóbicas e misóginas — e também antropocêntricas. Padres, pastores, inquisidores e líderes de seitas são alguns exemplos de figuras recorrentes quando a crítica se direciona à religião. Em *Raquel 1:1*, os avatares acabam sendo duas mulheres, rompendo assim com o modelo. Elisa, representando a geração anterior dos fundamentalistas evangélicos

tradicional, é mais cuidadosa e dissimulada em seus discursos e ações; Ana Helena, representando a nova geração, é mais explícita e agressiva em seus posicionamentos, sendo ela quem cumpre o papel de oposição direta ao movimento crítico de Raquel.

O redesenho da representação de uma comunidade religiosa é próprio de um gesto político ranciereano por permitir que uma parcela corriqueiramente ausente — a das religiosas progressistas — deixe de ser invisível e adquira um espaço que ecoe sua voz. Por não serem a personificação óbvia, Elisa e Helena expressam a interiorização concordante do discurso, ao contrário de Laura e as demais garotas que ouvem Raquel, essas submetidas ao discurso. O filme se abre ao debate mergulhando em um universo predominantemente de corpos femininos — há somente duas personagens masculinas relevantes, Gustavo e Hermes —, de modo que contornar a dicotomia de gênero expande a crítica, mas não elimina a violência patriarcal, promovendo um espaço de leitura dissensual ao deslocar a atenção dos agentes para os discursos que produzem a violência, ou seja, alargando os horizontes de observação e de discussão. Com o auxílio dos elementos estilísticos do horror, o conservadorismo misógino surge como a presença maligna que assombra todo o filme.

Nesse investimento de desvio do imaginário comum, *Raquel 1:1* faz da ambiguidade sua ferramenta principal de rearranjo através de inserções nas tradições das narrativas góticas, em específico naquelas que trabalham com a indeterminação entre o teor sobrenatural ou psicológico dos eventos apresentados, com direito até a sua própria ruína: a casa abandonada que serve de local de encontro para o novo grupo estudo da Bíblia fundado por Raquel. Dito de modo direto, *Raquel 1:1* parte do gótico para criar uma experiência cinematográfica que tem como matéria-prima o fato de que, em toda ocasião ao longo da história humana, quando uma mulher expressa seu inconformismo com as normas sociais ela é perseguida como bruxa e/ou como louca.

Ainda sobre essas influências, podemos mencionar a importância da falecida mãe da protagonista, Vera. A presença invisível e constante de Vera possui uma ambivalência hamletiana, pois pode ser lida concomitantemente enquanto uma presença fantasmagórica literal que acompanha Raquel e como a manifestação de seu trauma, de maneira que a identidade e o destino de mãe e filha se encontrem imbricados — relação introduzida na cena (*Raquel 1:1*, 2022, 03min39s) em que, ao olhar para a fotografia de Vera, o reflexo difuso do rosto de Raquel se sobrepõe com o da mãe. Na tradição gótica, “o fantasma não é apenas uma figura que representa o passado, pois também retorna em uma antecipação espectral de um desastre no futuro imediato” (Botting, 2024, p.137). Lembrando que Vera foi vítima de feminicídio, esse fantasma

identificável codifica a presença abstrata da misoginia e, como na peça de Shakespeare, apela à sua filha uma tomada de partido.

O flerte com o gótico e a presença fantasmagórica de Vera não são apenas escolhas estilísticas, fazem parte do processo de redistribuição dos elementos para a montagem de Cenas, onde as silenciadas experiências sensíveis da opressão de motivação teológica emergem e a diversidade de sentidos adquirem maior liberdade de deslocamento. Através desse papel duplo, ambíguo, entre o sobrenatural e a loucura, a construção fílmica é mobilizada para que as Cenas — onde a imagem da bruxa e da histérica funcionam como clausura para vivências marginalizadas — mobilizem criticamente o espectador, obrigando-o igualmente a tomar uma posição diante as situações que lhe são apresentadas, ainda que o enfoque tenha um objetivo evidente de proporcionar uma abertura para a solidariedade com as experiências das mulheres vítimas das opressões dentro do ambiente religioso — o qual também possuem o legítimo direito de ocupar.

O que acaba consolidando o rumo e o estilo da narrativa, e costurando o tom crítico, é o episódio da gruta. Contado de maneira fragmentada ao decorrer do filme, durante o passeio à cachoeira Raquel ouve um chamado distante. Distanciando-se das outras duas jovens, ela segue o som até o interior de uma gruta onde crê ter uma experiência mística, um chamado divino. A recorrente intertextualidade com textos e imagens judaico-cristãos não é, portanto, apenas temática: o nome da protagonista é o mesmo da esposa de Jacó — que abre mão do paganismo de seu pai e se converte à fé apresentada pelo marido; o “chamado” à gruta dialoga com a convocação de Moisés para libertar seu povo da opressão; as feridas que aparecem em seu corpo fazem alusão às Chagas de Jesus Cristo, cuja manifestação milagrosa, na tradição católica, é atribuída ao reconhecimento de santos. A pedra que encontra na gruta faz uma conexão entre a arma utilizada no feminicídio de sua mãe³ e ao versículo do livro de Mateus 16:18 (Bíblia, 1991): “E eu te declaro: Tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela”.

Até a escolha do trecho de *Patmos, a ilha do Apocalipse*, em que João (Louis Rolston) fala aos prisioneiros sobre sua missão de redigir um evangelho, contribui para a crença de Raquel de que ela esteja recebendo sinais de uma convocação divina para que atualize os ordenamentos de sua fé. Assim como nos romances góticos, a sustentação da dúvida ocorre porque “o sobrenatural não é racionalizado, mas é

³ Nota-se também que o apedrejamento é um dos métodos punitivos mais citados na Bíblia, enfaticamente no Antigo Testamento; e que no capítulo 8 do livro de João (Bíblia, 1991), Jesus Cristo impede o apedrejamento de uma mulher acusada de adultério, revogando assim a lei de Moisés.

afirmado como uma presença desconhecida e distinta que ocupa uma narrativa que, embora seja incompatível, corre paralelamente a representações realistas” (Botting, 2024, p.136-137).

Não se limitando há uma questão de convenções narrativas, percebe-se na escolha dessa abordagem um forte procedimento de dissenso, pois mais importante do que a confirmação se Raquel está tendo de fato revelações divinas ou sofrendo de delírios provocados pelo luto, é a exposição das tentativas de deslegitimar e silenciar sua voz enquanto mulher e suas reivindicações feministas — uma violência interseccional, pois atinge simultaneamente identidade e subjetividade — de modo a preservar dos espaços de atuação e visibilidade previamente estabelecidos. Se de um lado os membros da igreja de Monte Megido combatem Raquel como uma inimiga da moral e dos valores cristãos, seu pai também se moverá na direção de suprimir seu gesto político sob a égide racionalista da acusação de transtorno psicológico.

Tal situação reforça a denúncia do nível estrutural da misoginia, isto é, como não sendo exclusiva do conservadorismo declarado, e recordando que a família, no lugar de um espaço de acolhimento, também pode ser um ambiente de reprodução da opressão. Ao mesmo tempo, realiza-se um comentário sobre a omissão sintomática das classes médias liberais diante a ascendência de regimes conservadores. Ainda permitindo a empatia a posição delicada de Hermes, sua traição à filha ilustra a tendência das classes médias de priorizar os interesses econômicos em situações de crise social. Na dominância da lógica patriarcal, os únicos espaços de verdadeiro acolhimento são aqueles erguidos pela sororidade, conforme procura demonstrar o desenvolvimento da relação entre Raquel e Laura — essa cujo testemunho contra um assédio é rechaçado por sua família, que se posiciona ao lado do namorado abusador.

Dado que subjetividade da protagonista molda a experiência fílmica de *Raquel 1:1*, nosso entendimento dos procedimentos da insegurança perceptual enquanto mecanismos de dissenso, aqui, ganha substância. Afinal,

[...] a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe (Rancière, 2012, p. 55).



Figura 1: Iluminação fria e realista. Fonte: Captura do filme *Raquel 1:1* (Mariana Bastos, 2022).



Figura 2: Fotografia de inspiração barroca. Captura do filme *Raquel 1:1* (Mariana Bastos, 2022).

A fotografia do longa investe em contraste e zonas de subexposição para trabalhar com a ideia de dualidade — não apenas para construir a sua atmosfera sombria, ou sugerir uma presença maligna quando a composição soma o uso de espaços negativos. Essa dualidade também será expressa na intercalação entre dois regimes: um (Figura 1) é mais realista, marcado pela iluminação fria e predominância de tons azulados, caracterizando um mundo diegético supressor; o outro (Figura 2) se permite o uso de luz e cores quentes, com uma lógica composição inspirada nitidamente no tenebrismo e na dramaticidade da pintura barroca⁴, inserindo o espectador na

⁴ Mesmo que o tenebrismo — estilo de composição centrado na valorização de fundos completamente escuros e de luzes diretas — seja frequente no horror, não se deve esquecer que muitas das pinturas

subjetividade afetiva de Raquel.

Essa diferença de regimes auxilia a comunicar a trajetória dos sentimentos de pertencimento e estranhamento, e quando surgem juntos traduzem o conflito interno, conforme se demonstra logo após a exibição do trecho de *Patmos* na confraternização das garotas (Raquel 1:1, 2022, 19min15s), onde Raquel, ainda se identificando com o grupo que a acolheu, decide levar adiante sua discordância com determinados preceitos. Apenas o último plano (Figura 3) escapa a esse padrão ao parodiar as imagens de santos para redundar a justa causa da pauta (Raquel 1:1, 2022, 85min55s). Não obstante, mantendo em mente as influências góticas, todo trabalho narrativo e estilístico conspira para o estabelecer pontos de contato entre o horror e o êxtase religioso pelo sublime.



Figura 3: Composição inspirada em imagens sacras.
Fonte: Captura do filme *Raquel 1:1* (Mariana Bastos, 2022).

Rodrigo Carreiro e Laura Loguerio Cánepa (2025) entendem que o gênero de horror é dos gêneros que mais exploram ativamente a *cinestesia*⁵, isto é, a noção de que a experiência sensível do cinema é fruto da combinação de seus estímulos visuais e sonoros. Sendo a ambiguidade sobrenatural um dos principais alicerces da narrativa — auxiliando tanto para a ampliação dos sentidos quanto para a visibilidade da experiência da opressão religiosa —, o trabalho com vozes *over* desempenha funções

barrocas são de temática religiosa.

⁵ Conceito desenvolvido por Vivian Sobchack cujo neologismo combina a palavra sinestesia — fenômeno neurológico em que dois sentidos se misturam — com cinema (Carreiro; Cánepa, 2025).

valiosas em *Raquel 1:1*. Ao final dos primeiros sete minutos do filme, a constante aparição de sussurros, locuções e diálogos não diegéticos serão fundamentais para o enigma sobre a protagonista, já que podem ser sobrenaturais, pensamentos são ou produtos da paranoia ou do trauma. Também será por meio desse recurso que o feminicídio de Vera, nunca contado pelas personagens, será encenado e apresentado paulatinamente.

Junto com as músicas atmosféricas, as vozes *over* auxiliam na construção de tensões e na inserção de *foreshadowings* — o primeiro fragmento auditivo da história de Vera aparece na festa dada por Hermes, após Elisa a mencionar marcando o perigo de Gustavo no momento em quadro, enquanto Raquel tenta limpar as mãos sujas de amora, alusão ao sangue da mãe (Raquel 1:1, 2022, 16min53s) —, no entanto é por outra razão que as destacamos. Em sintonia com Eisenstein ([1936] 2002), o uso dialético das vozes *over* politiza, em sentido ranciereano, as imagens com um gesto de montagem que apela à imaginação crítica do espectador. A exemplo, a listagem e citação fantasmagórica de livros bíblicos notórios por suas passagens, hoje, polêmicas — como Deuteronômio, Efésios, Levítico e Juízes — (Raquel 1:1, 2022, 17min20s; 20min10s; 34min31s) desabstrai o discurso fundamentalista e misógino que paira a todo instante sobre as mulheres, de modo que a sobreposição permite interpretar a busca emancipatória enquanto uma tentativa de exorcismo dessa entidade invisível. Já a narrativa paralela de Vera, nessa lógica, possibilita igualmente equiparar níveis de violência: na cena em que isso é mais visível, enquanto no campo da imagem ocorre a queima retaliativa dos pertences de Raquel, no campo do áudio sua mãe é, enfim, brutalmente assassinada (Raquel 1:1, 2022, 76min).

Nesse mesmo caminho, o desfecho narrativo de *Raquel 1:1* soa mais como um desejo do que uma resolução de fato. O incêndio — milagroso ou de premeditação criminosa — da igreja de Monte Megido com seus membros durante o encontro de libertação e cura (Raquel 1:1, 2022, 78min31s), antecipado pela pregação de Elisa sobre a necessidade de uma pessoa tida como uma ameaça “ser arrancada e lançada no fogo” (Raquel 1:1, 2022, 39min03s), é outro produto do deslocamento do discurso de ódio. A sequência intercala o presente, com Raquel, no púlpito da igreja, testemunhando o incêndio iniciado, e o passado, recontando a suposta revelação divina na gruta; mais ao final, o áudio mistura os gritos por socorro dos crentes com os gritos de Vera no momento de sua morte, ambos lentamente sobrepujados pela listagem de nomes de prováveis vítimas de feminicídio. Além da catarse, a sequência utiliza a experiência do gênero horror como procedimento de mobilização afetiva contra o crescimento do

fundamentalismo dentro da comunidade cristã que naturaliza a violência. A cena do incêndio é outro momento marcante de dissenso dentro do longa, pois a ausência de uma mensagem clara a torna amplamente aberta à imaginação — dentre as possíveis leituras, destacamos a de um desvio da prática da purificação da bruxa pelo fogo à purificação da igreja pelo mesmo método.

Usando o fogo como artifício diegético, a progressiva combinação do regime fotográfico frio para o quente pode ser lida como a reocupação daquele território, o conflito deixando de ser somente retórico ao se converter em ação. A razão de interpretarmos a sequência do incêndio como a comunicação de um desejo se deve pela falta de evidências na cena seguinte — Raquel e Laura fogem da cidade juntas — de que realmente ele tenha acontecido. Ao espectador é oferecido o prazer, ou espanto, de uma revanche, porém sem o otimismo de que a realidade mudará para melhor. Analisando filmes com temáticas semelhantes ao de *Raquel 1:1*, Luiza Lusvarghi (2022, p. 27) aponta que na ocorrência de uma sociedade totalitária e violenta, a clandestinidade surge como opção válida para a defesa da alteridade e como tática de luta contra essa mesma sociedade. A ausência de um triunfalismo autêntico não é sinal de pessimismo, mas uma estratégia de conscientização não-conciliadora das violências persistentes do mundo real. Se a fuga de Raquel e Laura não é a promessa de uma transformação social efetiva, ela reafirma a urgência de não se permitir subjugar.

Conclusão

Se o horror é o espaço da transgressão, manipulando convenções, sustentando polissemias e utilizando dialeticamente a voz *over*, *Raquel 1:1* radicaliza de maneira não óbvia a sua potência de subversão e redistribuição de imagens. Isto é, a emancipação e o empoderamento são igualmente frutos da experiência sensível, pois toda a comunicação da injustiça é feita pela perspectiva do horror e da revolta vivenciado pelo seu alvo. A indeterminação entre mítico e psicológico levam ao redirecionamento do foco às violências de gênero e a discussão sobre o direito à voz e à existência, pois independentemente da natureza do que desencadeia sua postura crítica, Raquel não rompe subjetivamente com a realidade, e sim com os espaços e modelos que lhe são impostos e negados. É a tentativa de construção de um outro espaço de existência a verdadeira razão da perseguição à Raquel. O anseio de “escrever tudo de novo” (Raquel 1:1, 2022, 49min36s) vem do reconhecimento da urgência de reformulação ideológica



das estruturas que naturalizam os lugares opressivos e a violência.

A leitura documentarizante de Odin (2012), nesse sentido, auxilia na aproximação entre o debate ranciereano com o registro crítico de um contexto de transformação sócio-histórica presente na materialidade fílmica. Se por um lado *Raquel 1:1* desestabiliza consensos, de outro registra as ansiedades e o sentimento de desorientação perante o crescimento do conservadorismo religioso. Confrontando o avanço do fundamentalismo religioso na sociedade brasileira, Mariana Bastos desestabiliza o repertório judaico-cristão aproximando-o da experiência cinematográfica do horror para promover o debate sem atacar a fé ou o direito constitucional de credo, nem recorrer a estereótipos do crente, acolhendo a complexidade de enfrentamento da misógina conservadora quando a mesma se encontra mascarada e infiltrada nos supostos locais de acolhimento. *Raquel 1:1* é uma demonstração do gesto político do horror social, que permite visibilidade às contradições culturais e sociais e aos escanteados, esses representados enquanto agentes de suas próprias histórias que não se deixam derrotar pelas investidas dos grupos dominantes.

Em termos ranciereanos, *Raquel 1:1* revela-se um filme político não apenas pelas pautas que defende, também pela sua capacidade de mobilização do espectador, construindo através do remanejamento de referências visuais e pelo trabalho sonoro de Cenas que impossibilitam a passividade e um posicionamento neutro, evasivo, diante da realidade que denuncia. As ambiguidades e o final em aberto escapam da ideia de uma obra propositiva, que aponte uma solução, buscando no lugar uma experiência de verdadeiro acolhimento das diferenças e de construção e fortalecimento de alianças enquanto no horizonte se enxerga o avanço de um projeto ideológico hostil que visa estabelecer-se como dominante. Não limitando a crítica à misoginia inspirada em imperativos teológicos, *Raquel 1:1* abre uma fresta para a visibilidade das mulheres crentes progressistas usualmente desconsideradas na discussão. Se o filme não fornece soluções, mantém no imaginário a continuidade do conflito, algo essencial para que a mudança possa vir a acontecer.

Referências

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Distribuição: Vitrine Filmes. Brasil, 2019. 131min, sonoro, colorido.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema



brasileiro de 1968 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Centro Bíblico Católico. 77ª ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1991.

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

BOTTING, Fred. **Gótico**. São Paulo: Clepsidra, 2024.

CÁNEPA, Laura. Terror incidental? **Revista Interlúdio**. São Paulo, 13 jan. 2013. Disponível em: <https://revistainterludioarquivo.wordpress.com/2013/01/13/terror-incidental/>. Acesso em: 22 jan. 2026.

CARREIRO, Rodrigo. Cordialidade à brasileira: *O animal cordial* como metáfora do Brasil contemporâneo. **Galáxia**, São Paulo, v. 49, p. 1-22. 2024. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/64245>. Acesso em: 07 jan. 2026.

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

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: 06 jan. 2026.

CREED, Barbara. **Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema**. Nova York: Routledge, 2022.

CUNHA, Magali do Nascimento. Construções imaginárias sobre a categoria “gênero” no contexto do conservadorismo político religioso no Brasil dos anos 2010. **Perspectiva Teológica**, Belo Horizonte, v. 49, n. 2, p. 253-276, mai./ago. 2017. Disponível em: <https://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/perspectiva/article/view/3752>. Acesso em: 07 jan. 2025.

CUNHA, Magali do Nascimento. El ascenso de la derecha religiosa em el Brasil contemporâneo. **Iglesia Viva**, Valência, Espanha, v. 3, n. 278, p. 99-108, 2019a. Disponível em: <https://iviva.org/getFile.php>. Acesso em: 07 jan. 2025

CUNHA, Magali do Nascimento. **Do púlpito às mídias sociais: evangélicos na política e ativismo digital**. Curitiba: Appris, 2019b.

CUNHA, Magali do Nascimento. Religião e política no Brasil nas primeiras décadas dos anos 2000: o protagonismo dos evangélicos. **Fronteiras – Revista de Teologia da Unicap**, Recife, v.3, n.1, p. 40-65, 2020. Disponível em: <https://www1.unicap.br/ojs/index.php/fronteiras/article/view/1622>. Acesso em: 07 jan. 2025.

DIVINO Amor. Direção: Gabriel Mascaro. Distribuição: Malbicho Cine. Brasil, 2019. 101min, sonoro, colorido.

ECO, Umberto. **Construir o inimigo e outros escritos ocasionais**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, [1936] 2002.



ELSAESSER, Thomas. World cinema: realism, evidence, presence. In: NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília (orgs.). **Realism and the audiovisual media**. Londres: Palgrave Macmillan, 2009. p. 3-19.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

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

FOUCAULT, Michel. **A ordem o discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa e J. A. Guilhon Albuquerque. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

FRANZON, Erica Cristina; BARROS, Laan Mendes. Afetos compartilhados: a experiência estética e poética nas releituras da fotografia de Aylan Kurdi. **Libero**, São Paulo, n. 42, p. 102-103, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/987>. Acesso em: 18 dez. 2025.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2014.

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. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v10i1p13-28>. Acesso em: 16 jun. 2026.

KING, Stephen. **Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LOSCHI, Marília. Censo 2022: católicos seguem em queda; evangélicos e sem religião crescem no país. **Agência de Notícias IBGE**, 06 jun. 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: 18 dez. 2025.

LUSVARGHI, Luiza. A mulher distópica em *Divino Amor* e *Bacurau*. In: _____ (org.). **Horror e ficção científica no cinema como crítica social** [Coleção Temas]. São Paulo: Editora Polytheama, 2022. p.13-28.

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

MARQUES, Ângela. Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 25-39, dez. 2011.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Desmedidos momentos e cenas fabuladoras de aparição em Jacques Rancière. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, Niterói, v. 16, n.

30, p. 106-143, 2022. DOI: 10.22409/1981-4062/v30i/461. Disponível em: <https://revistaviso.com.br/article/461>. Acesso em: 16 jun. 2026.

MEDUSA. Direção: Anita Rocha da Silveira. Produção: Bananeira Filmes. Brasil, 2021. 132min, sonoro, colorido.

MONTELL, Amanda. **Cultos: a linguagem secreta do fanatismo**. Rio de Janeiro: DarkSide, 2003.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**, v. 39, n. 37, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238>. Acesso em: 16 jun. 2026.

PATMOS, a ilha do Apocalipse. Direção: Jimmy Murphy. Produção: Ken Anderson Films. Reino Unido, 1985. 72 min., sonoro, colorido.

PROPRIEDADE. Direção: Daniel Bandeira. Produção: Símio Filmes. Brasil, 2023. 101 min., sonoro, colorido.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RAQUEL 1:1. Direção: Mariana Bastos. Produção: Claraluz Filmes. Brasil, 2022. 90min, sonoro, colorido.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2015.

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

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

XAVIER, Donizete. Teologia do domínio: a influência religiosa e o perigo da imagem do caos. **Teocomunicação**, v. 54, n. 1, p. 1-11, 2024. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/teo/article/view/46944>. Acesso em: 29 abr. 2026

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990. **Aniki: Revista Portuguesa de Imagem em Movimento**, v. 5, n. 2, p. 311-332, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.14591/aniki.v5n2.410>. Acesso em: 16 jun. 2026.



¹ João Marciano Neto

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) — Brasil.

E-mail: j.marciano2@unesp.br.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado de projeto de pesquisa: Resultado parcial de pesquisa de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).

Fontes de financiamento:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, Brasil. Código de Financiamento 001.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Artigo recebido em: 15/02/2026. Aprovado em 26/05/2026.