

## 10

**DOENÇA, MONSTRUOSIDADE E SLASHER MOVIE:  
EFEITOS HORRÍFICOS DA PANDEMIA DE  
COVID-19 EM *ISOLAMENTO MORTAL*  
(SICK, JOHN HYAMS, 2022)**

MARCIO MARKENDORF

**MARCIO MARKENDORF**

Doutorado/Letras/Teoria da Literatura/UFSC/2009.

Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico, GT da ANPOLL  
Vertentes do Insólito Ficcional.Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2001852168968424>.ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8022-1350>.E-mail: [marciomarkendorf@gmail.com](mailto:marciomarkendorf@gmail.com).

**RESUMO:** O artigo explora como o filme *Isolamento Mortal* (Sick, 2022), dirigido por John Hyams, reconfigura elementos do subgênero *slasher* para abordar os temores e ansiedades suscitados pela pandemia de covid-19. A análise parte de uma relação simbólica entre doença e monstruosidade, destacando a maneira como a enfermidade é culturalmente representada como algo ameaçador. O filme evoca práticas comuns ao início da pandemia, como o uso de máscaras e o isolamento social, enquanto utiliza a figura do assassino mascarado como metáfora para o medo do contágio. A trama associa o comportamento irresponsável durante a pandemia a uma narrativa moral de punição e vingança, refletindo sobre questões éticas e sociais. O estudo aponta como o contexto pandêmico amplifica os horrores tradicionais

do *slasher*, explorando o impacto emocional da crise sanitária por meio de recursos visuais, narrativos e temáticos que ressignificam o gênero.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pandemia. Horror. Slasher. Covid-19. Doença. Monstruosidade.

**ABSTRACT:** This article explores how the film *Sick* (2022), directed by John Hyams, reconfigures elements of the slasher subgenre to address the fears and anxieties brought about by the COVID-19 pandemic. The analysis is based on a symbolic relationship between illness and monstrosity, highlighting how disease is culturally represented as something threatening. The film evokes common practices from the early pandemic, such as mask-wearing and social isolation, while using the figure of the masked killer as a metaphor for the fear of contagion. The plot links irresponsible behavior during the pandemic to a moral narrative of punishment and revenge, reflecting on ethical and social issues. The study demonstrates how the pandemic context amplifies traditional slasher horrors, exploring the emotional impact of the health crisis through visual, narrative, and thematic elements that reframe the genre.

**KEYWORDS:** Pandemic. Slasher horror. Covid-19. Illness. Monstrosity.

A questão da doença não é uma preocupação restrita às ciências biológicas, como poderia parecer à primeira vista, ainda que a saúde constitua o eixo central das investigações médicas e de áreas correlatas, como a biotecnologia, a epidemiologia e a bioquímica. Entretanto, a complexidade do fenômeno da enfermidade ultrapassa o domínio das explicações biomédicas e evidencia um campo de implicações mais amplo, que abrange aspectos culturais, históricos, filosóficos e sociais. Diversos estudos, oriundos tanto de outras áreas

do saber quanto de abordagens interdisciplinares, têm mostrado que a doença deve ser compreendida não apenas como um evento fisiológico ou patológico, mas também como uma construção simbólica, um imaginário coletivo e até mesmo como um aparato semiótico-cultural intrincado. Em outras palavras, a experiência da enfermidade não se limita aos seus efeitos diretos sobre o corpo, mas é permeada por camadas de significado que antecedem e moldam sua compreensão. Essas camadas incluem ideias cristalizadas sobre determinadas condições, representações sociais dos doentes, fantasias equivocadas sobre contágio e contaminação, bem como narrativas que atribuem à doença significados simbólicos, psicológicos, religiosos ou até mesmo morais e punitivos. Assim, a doença se torna não apenas um fenômeno biológico, mas também um terreno fértil para o imaginário coletivo, onde valores, medos, preconceitos e crenças são projetados, refletindo as dinâmicas culturais e sociais de cada época.

Uma perspectiva particularmente profícua de enfoque é a associação da doença às diversas concepções da monstruosidade: o monstro como um tipo de violação que participa de uma ou mais esferas — estética (monstro), jurídica (crime) e religiosa (pecado) (Jeha, 2009; Foucault, 2013); o monstro como um tipo de vir-a-ser, lembrete moral sobre o que não somos e poderíamos ter sido (Gil, 2006); o monstro como a expressão desmedida de um desejo do id, visto que a monstruosidade é marcada pelo excesso e pela exceção (Nazário, 1998), não deixando de ser, ainda, uma representação deformada do Outro radical (Nazário, 1998; Gil, 2006; Cohen, 2000).

O paralelo entre doença e monstruosidade não se trata de um posicionamento simplista da enfermidade como o oposto binário e antitético da saúde. Em muitos aspectos há um compartilhamento de características, dentre as quais se pode mencionar a relação entre a doença e o mal/maligno (Tuan, 2005); a associação com o imaginário alienígena, de que a enfermidade vem de outro território ou do Outro (Sontag, 2007); a ideia de que a doença tem causa nas faltas do indivíduo, ou, de outro modo, alguém é doente em função da própria psicologia ou caráter (Sontag, 2007), não raras as vezes combinada à noção de crime e pecado (Carroll, 1999); os componentes ontológicos da monstruosidade (Nazário, 1998), que podem ser aplicados às qualidades de certas doenças (Markendorf, 2023)<sup>1</sup>, sobretudo no que tange às noções de abjeção, despersonalização, deterioração e/ou de poluição.

Para que se possa efetuar uma leitura do “vírus como monstro” (Nazário, 2023), analisaremos alguns elementos fóbicos acerca das doenças em *Isolamento mortal* (Sick, John Hyams, 2022), um filme de horror *slasher movie* que dá outra ressonância aos temores de contaminação assomados durante a pandemia de covid-19. Nesse sentido, a *logline* do filme contextualiza com precisão a narrativa em abril de 2020, momento em que Parker (Gideon Adlon) e sua amiga Miri (Beth Million) decidem colocar-se em quarentena em uma casa familiar à beira de um lago sem imaginar que não estariam completamente isoladas de outras pessoas.

---

1 Algumas das qualidades compartilhadas entre doença e monstruosidade, segundo o esquema inicial de Luiz Nazário, são: indestrutibilidade, reprodutibilidade, hereditariedade e contaminação. Para saber mais sobre o assunto, consultar a referência mencionada.

O audiovisual foi roteirizado por Kevin Williamson — mais conhecido pelos inventivos roteiros de *Pânico* (Scream, Wes Craven, 1996) e *Pânico 2* (Scream 2, Wes Craven, 1997) — e Katelyn Crabb — assistente de Kevin Williamson na produção executiva de *Pânico* (Scream, Matt Bettinelli-Olpin e Tyler Gillett, 2022) e *Pânico VI* (Scream, Matt Bettinelli-Olpin e Tyler Gillett) —, fatores que serão decisivos em algumas reverberações dessa clássica franquia no filme em análise. *Isolamento mortal* é o terceiro longa-metragem de John Hyams, diretor que anteriormente esteve à frente do premiado *thriller* psicológico *Sozinha* (Alone, 2020), vencedor na categoria de melhor filme no Mammoth Film Festival. O filme dirigido por John Hyams possui pontos de interesse teórico quando observada a época de seu lançamento, o evento pandêmico que emprega como mote e a refuncionalização original de alguns elementos de horror, aspectos que serão analisados na próxima seção.

## **O ISOLAMENTO (MORTAL)**

Como o título em português do filme acaba por sublinhar, a narrativa toma como ponto de foco a saída das personagens Parker e Miri do meio urbano para um espaço rural — uma mansão à beira de um lago — com o intuito de protegerem-se da pandemia de covid-19 por meio da prática do isolamento e do distanciamento social. Nos minutos iniciais, uma cartela de texto contextualiza a temporalidade da narrativa em abril de 2020, com registro de 273.880 casos de covid-19 registrados até aquele momento nos Estados Unidos<sup>2</sup> — e o espectador é apresentado a um

---

2 Segundo o site *Wordometer*, no início de abril de 2020, o número estimado de casos confirmados de covid-19 nos EUA era entre 200.000 e 300.000, número que chegou a alarmantes 1.000.000 casos ao final do mesmo mês. Disponível em: <https://www.worldometers.info/coronavirus/country/us/>.

conjunto de práticas reconhecidamente comuns durante o período pandêmico: uso de máscaras de proteção e distanciamento social, higienização das mãos e das compras de supermercado com álcool em gel, estímulo de pagamentos sem contato com clientes, estocagem de alimentos e de itens de higiene pessoal, decretos governamentais instituindo a quarentena, testagem de covid-19, por exemplo. É imerso nesse contexto realista e reconhecível, com elementos que produzem grande efeito de ancoragem na narrativa, que os espectadores são apresentados ao primeiro assassinato da trama, o de Tyler Murphy (Joel Courtney).

Após essa sequência de abertura, a trama recai sobre as duas amigas que, imitando um mote (e mesmo uma prática social) de narrativas epidêmicas ou pandêmicas da história literária, tais como *Decamerão*, de Bocaccio, ou *Diário de um ano da peste*, de Daniel Defoe, decidem fazer uma quarentena glamourosa — o que remete à outra ideia, também extraída das obras ficcionais, de como as famílias mais abastadas conseguiram manter-se isoladas em suas luxuosas casas de campo ou mesmo em uma abadia fortificada como acontece no conto “A máscara da morte rubra”, de Edgar Allan Poe. A personagem Parker chega a fazer uma postagem irônica nas redes sociais sobre o assunto (figura 1):

**Figura 1 – Fuga contemporânea da nova praga, a covid-19**

Fonte: Hyams, 2022.

Uma vez instaladas na mansão, Parker e Miri recebem a visita inesperada de DJ (Dylan Sprayberry), um interesse amoroso da primeira. Um ponto produtivo da trama é o modo como o aspecto fóbico da doença corre em paralelo com outras ameaças: nos primeiros minutos da narrativa, pouco antes do assassinato do jovem Tyler, o que parece ser uma grande fonte de medo é o espirro de uma pessoa na fila do supermercado, algo que parece tão aterrador quanto um estranho invasor na própria casa; por isso, quando uma visita inesperada chega à casa de Parker, ambas personagens ficam com medo da identidade do sujeito, chegando a evocar a figura fictícia de Jason Vorhees<sup>3</sup>, e, bastante crível para um contexto de pandemia, as medidas iniciais de proteção prévia contra o desconhecido incluem uma faca e o uso de máscara (figura 2).

3 Jason é o vilão da franquia *Sexta-feira 13* e seu local de movimentação está associado ao Camp Crystal Lake, lugar onde morreu e onde produz vítimas como forma de vingança. A associação intertextual com a visita inesperada acontece pelo fato de estarem em uma mansão à beira do lago, como no acampamento de Jason.

É significativo que o medo do contágio seja uma experiência de temor constante, algo que parece estar sugerido pela paleta de cores do filme, marcada por tons amarelos, terrosos e pretos (figura 3). Em termos de possibilidades de interpretação simbólica e emocional, o amarelo pode estar associado à ideia de alerta, perigo biológico e precaução, qualidades que, no contexto de uma narrativa sobre a pandemia, pode sugerir a presença constante do vírus, o medo do contágio e mesmo a fragilidade da segurança. Por sua vez, os tons pretos e terrosos parecem direcionados para intensificar ideias de perigo, morte e violência iminente ao construir um pano de fundo sombrio e opressivo, com as cores terrosas (marrons e ocres) sugerindo, ainda, desgaste e decadência, o que pode remeter tanto à degradação simbólica dos espaços nas histórias de horror góticas quanto à degradação da saúde.

**Figura 2 - Paleta de cores do filme**



**Fonte: Hyams, 2022.**

**Figura 3 – A mansão à beira do lago**

**Fonte: Hyams, 2022.**

A chegada de um novo integrante à quarentena de Parker e Miri interpõe um outro desafio às personagens — afinal, quais seriam práticas de convivência consideradas seguras diante da possibilidade de contaminação? Miri é a personagem do grupo que mais parece levar à sério os cuidados biológicos — por vezes de modo exagerado, por vezes de modo incoerentemente flexível —, o que é uma expressão bastante condizente do comportamento das pessoas durante a pandemia de covid-19, sobretudo quanto aos limites de evitação entre familiares e amigos. Nesse sentido, é interessante observar que, ao realizarem uma festa no porão da mansão, vemos os três jovens dançando ao som de música eletrônica, com Miri sendo a única a usar máscara de proteção e borrifando álcool antisséptico no ar para supostamente manter a saudabilidade do ambiente (figura 3). Logo depois, os três personagens estão descansando no mesmo cômodo (figura 4),

todos sem máscara, mantendo apenas certo distanciamento entre eles — o que é uma atitude incoerente com as preocupações de Miri antes da viagem acerca da capacidade de deslocamento de gotículas contaminadas pelo ar<sup>4</sup> — e, nessa sequência narrativa, somos apresentados a outro problema recorrente da pandemia, as *fake news*<sup>5</sup> (notícias falsas).

### Figuras 3 - Festa com máscara e álcool



Fonte: Hyams, 2022.

- 4 Miri tem medo de contaminar o pai após esse período de isolamento com Parker, o que pode sugerir que ele tivesse alguma comorbidade passível de agravar um quadro de contaminação de covid-19.
- 5 Importante ressaltar que o fenômeno desinformação, do qual faz parte as *fake news*, o *deep fake* e a pós-verdade, é observado na contemporaneidade como um tipo específico de pandemia que ‘infecta’ os fluxos informacionais cotidianos. Uma interessante leitura acerca da desinformação, epidemia e horror pode ser conferida em: Ripoll; Romanini, 2024.

**Figura 4 - Conversa entre os personagens sem máscara**

**Fonte: Hyams, 2022.**

DJ está contando às garotas uma história sobre como uma cobra teria entrado pela boca de um bebê e arrancado suas entranhas, fato que poderia ser verdadeiro por conta de falsos silogismos lógicos (a história seria verdadeira porque bebês bebem leite e cobras são atraídas por leite; a história seria verdadeira porque a tia de DJ é crente e, de acordo com o personagem, crentes não mentem), o que poderia estar em pé de igualdade com diversas informações de caráter duvidoso que circularam durante a pandemia, o que incluiu terapias alternativas sem comprovação científica. O contexto do filme, quanto a esse aspecto, parece reverberar posturas completamente inadequadas e irresponsáveis sobre a saúde pública por parte do então presidente Donald Trump que, em um falso silogismo — desinfetantes matam o vírus, façam uma injeção de desinfetante para se proteger (El País, 2020) — acabou por levar muitos norte-americanos ao hospital por intoxicação com produtos químicos (Veja, 2020).

A quarentena dos três personagens é interrompida pela invasão da casa por um sujeito trajado com roupas pretas, capuz e máscara — o que acaba por se revelar um uso inventivo do princípio da máscara do assassino. Como Kevin Williamson já havia feito na franquia *Pânico*, o *serial killer* usava a máscara de *ghostface*<sup>6</sup>, inspirada no quadro *O grito*, do artista norueguês Edvard Munch, de 1893, e na capa do álbum *The Wall*, de Pink Floyd, de 1979 (Rodrigues, 2021). Filmes *slasher* tradicionais possuem icônicos vilões mascarados, como a máscara de hóquei usada por Jason Voorhees em *Sexta-feira 13* ou a máscara neutra de Michel Meyers em *Halloween*. Luiz Nazário (1998) descreve que nos filmes de horror há uma “força dramática da aparência” em funcionamento na composição do monstro, razão para que possamos entender o uso da máscara como um mecanismo simbólico de despersonalização e desumanização dos sujeitos assassinos. Sem expressões faciais visíveis, a máscara elimina qualquer traço de emoção e limita o conhecimento do outro, acentuando o temor sobre a figura ameaçadora e contribuindo para a incerteza quanto à identidade do assassino. No caso de *Isolamento mortal*, a máscara bloqueia a identidade e os atos monstruosos cometidos pelo agente persecutório, mas, sobretudo, *protege o vilão da possibilidade de contágio pelo novo corona vírus*. Nesse ponto, longe de lidarmos com um ser de características preternaturais como Jason ou Meyers, o assassino mascarado de Kevin Williamson e Katelyn Crabb ocupa na trama a função de arquetípico agente da morte embora seja, paradoxalmente, consciente da própria finitude.

6 A máscara, conforme entrevista dada pelo próprio diretor, não foi criada especificamente para o filme, embora este tenha contribuído para torná-la mais popular após o sucesso da franquia (Rodrigues, 2021).

A máscara, portanto, oculta e protege, embecendo o *slasher movie* em análise de uma característica bastante peculiar, visto que o mascarado tem horror à contaminação, não à perfuração provocada nos outros por meio de arma branca. A imagem de divulgação publicitária do filme é significativa ao apresentar uma composição de sangue, casa e assassino mascarado, como se pode verificar abaixo (figura 5), além de contar com um produtivo jogo de palavras em inglês (“you are not safe inside”), que remete ao perigo dentro da casa ou dentro do corpo (vale lembrar que o título original do filme é *Sick*<sup>7</sup>, em tradução livre, *Doente*):

**Figura 5 - Cartaz de divulgação do filme**

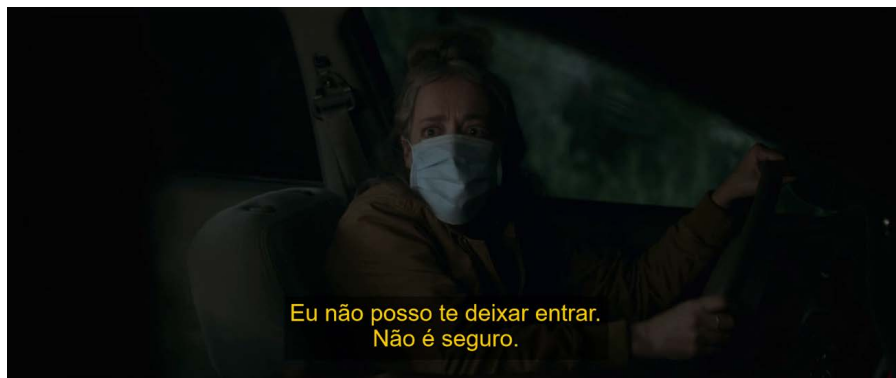


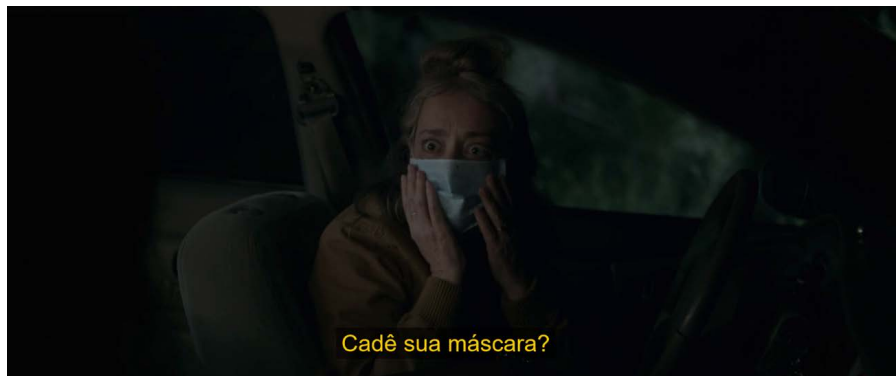
**Fonte: Hyams, 2022.**

7 Alguns linhas de diálogo, inclusive, fazem uso do modo ambíguo que a palavra *sick* circula na forma de gíria, podendo indicar algo que é legal, irado, radical e até doentio.

Durante a luta que se trava durante a invasão, há um primeiro ponto de virada na trama muito semelhante ao que há em *Pânico*, filme no qual havia dois assassinos que se alternavam nos crimes: em *Pânico 1*, o *ghostface* era Billy Loomis (Skeet Ulrich) e Stu Macher (Mathew Lillard); em *Pânico 2*, Mickey Alteri (Timothy Olyphant) e a mãe de Billy (Laurie Metcalf). No saldo de mortes, o primeiro assassino é morto por Parker pouco depois de este matar DJ — momento em que Parker descobre haver mais um mascarado. Outro ponto de virada acontece quando a personagem está em fuga e consegue parar um carro na autoestrada — a motorista, mais tarde, vai se revelar integrante da equipe de morticínio. Cabe pontuar novamente o horror ao contágio nessa sequência da rodovia, pois, a antagonista, antes de qualquer ação, pergunta pela máscara de proteção de Parker com absoluto medo nos olhos (figuras 6 e 7):

**Figuras 6 e 7 - O medo do contato com o vírus parece maior que o medo da violência física**





**Fonte: Hyams, 2022.**

Como ainda não sabemos que a motorista integra o grupo dos antagonistas, é carregado de tensão o momento em que exige uma máscara de Parker enquanto o assassino, que estava desacordado na rodovia, começa a se levantar. Em parte, a situação capta bastante o tipo de horror vivenciado por muitas pessoas durante a pandemia de covid-19 quando precisavam compartilhar ambientes com pessoas sem máscara — e que retoma o medo dos minutos iniciais de uma pessoa espirrando no supermercado. No caso da ficção, ainda que seja um contexto mais radical do que o cotidiano (uma luta contra um vírus e contra um assassino), é possível manter uma relação de identificação com a personagem motorista, visto que foi uma preocupação de muitos diante da transmissão de um vírus de capacidade letal. Como se trata de um filme de horror, o roteiro obviamente joga com as expectativas do espectador, explorando surpresas: a máscara de proteção usada por Parker para entrar no carro e oferecida pela motorista estava embebida em clorofórmio.

De volta à mansão, Pamela (Jane Adams) e Jason (Marc Menchaca), nomes que remetem aos assassinos da franquia *Sexta-feira 13*, Pamela e Jason Voorhees, fazem um teste rápido de covid<sup>8</sup> em Parker e lamenta a morte do filho Jeb (Chris Reid), o primeiro assassino. Logo depois, a dupla explica a razão para estarem perseguindo aquelas pessoas: querem matar a cadeia de contaminações que acabou por tirar a vida do filho dos dois, Benji (Logan Murphy), vitimado pela covid-19. A atitude de vingança tomou uma dinâmica radical em função da indiferença de inúmeros jovens que participavam das chamadas #festasdomundo<sup>9</sup>, assumindo posturas irônicas ou irresponsáveis acerca da pandemia que se alastrava e levava muitos ao óbito. Pamela reclama da “geração egoísta” da qual Parker fazia parte, pois medidas de biossegurança de um contrato social extemporâneo de proteção coletiva eram menos importantes que o prazer e o gozo individual do hedonismo. Retornamos ao ponto inicial da história: Benji, o garoto com quem Parker havia ficado em uma festa e que, ao contrário do que a personagem pensava, o sujeito não havia praticado *ghosting* (termo em inglês que expressa a ideia de desaparecer de uma relação como um

- 
- 8 Mais tarde apontou-se a incorreção histórica desse elemento da trama, posto que em abril de 2020 ainda não havia testes rápidos de covid disponíveis.
  - 9 O nome genérico das festas — obviamente variável, por vezes chamado de *corona parties* no estrangeiro (Sampaio; Cerqueira, 2020) —, refere-se claramente às diversas interpretações do terror pandêmico com a ideia de apocalipse bíblico ou de um evento cataclísmico de fim dos tempos (Blake, 2020). Se de um lado do mundo, na Itália, os isolados moradores cantavam canções nos balcões de suas casas, representando um tipo diferente de afetividade e solidariedade exploradas na falta de contato; de outro lado, festas clandestinas eram organizadas em muitos lugares do globo apesar das recomendações da OMS pelo distanciamento social e das medidas restritivas de mobilidade estabelecidas pelos governos, o que estimulou uma grande crise ética/jurídica ao lado da sanitária. Para muitos, as aglomerações indevidas deviam ser investigadas como crimes contra a saúde pública, de modo que é bem possível interpretar o gozo das personagens festivas do filme não apenas como imprudente e negacionista, mas também como criminoso.

fantasma) com ela, e, sim, havia falecido em um leito de hospital — razão para ter “desaparecido” nas comunicações. Pamela e Jason acreditam que Parker tenha contaminado não apenas o filho deles, mas também outras cinco pessoas no mesmo evento — e quem teria infectado Parker seria Tyler Murphy, o personagem assassinado logo no início do filme. No discurso moral da vingança, acabam revelando o resultado positivo de Parker para covid e seu caráter assintomático, o que faz Jason torturar a garota com sufocamento, fazendo-a experienciar o que seria a falta de ar produzida pelo corona vírus (figura 8):

**Figura 8 - Simulação da sensação severa de falta de ar**



**Fonte: Hyams, 2022.**

No confronto final, contrariando as expectativas fundadas pelos *slasher movies* que tenderiam a preservar a personagem Miri na figura da *final girl*, as duas amigas sobrevivem ao ataque da família de Benji. A razão para que Miri fosse a melhor candidata a *final girl* seria sua maior consciência a respeito da epidemia (uma postura mais ética ou moral frente ao problema coletivo) e, aparentemente, pela ausência

de envolvimento amorosos (o que não se pode dizer das drogas) ou sexuais. Parker, por sua vez, é apresentada como alguém que minimiza o problema da pandemia (motivo pelo qual deveria ser punida na lógica do subgênero — e na lógica da sociedade civil daquela época), é sexualmente ativa e usuária de drogas recreativas. Não se pode afirmar que *Isolamento mortal* é um filme escrito com um *design* convencional de roteiro, como já demonstrado anteriormente. No entanto, é possível observar que vestígios de um moralismo sexual ainda estão presentes, uma vez que Pamela questiona como Parker poderia ser tão íntima de alguém desconhecido ao censurá-la por ter beijado seu filho Benji durante a “festa do fim do mundo”. A ideia de intimidade, nesse contexto, assume traços diversos, embora não completamente alheios ao tema sexual, pois remete ao ato de compartilhar fluidos em um período em que o contato próximo é visto como perigo latente no cenário de pandemia. Ao discutir o horror *slasher* pós-pandêmico, Josh Korngut elabora uma perspicaz observação, passível de ser aplicada à censura moral de Pamela:

A vida durante a pandemia/quarentena se tornou um grande pano de fundo para uma alegoria de filme *slasher*, e ambas compartilham um conjunto rígido de regras: “Não saia de casa. (Ele) pode estar em qualquer lugar, nos perseguindo. Não faça festas com amigos. Não toquem uns nos outros. Não façam sexo.” É claro que isso faz todo sentido — já que um comportamento responsável é crucial neste momento — mas tudo isso são fortes reminiscências dos tropos conservadores que permeiam o subgênero do assassino-perseguido-vítimas<sup>10</sup>. (Korngut, 2020)

10 No original: Pandemic/quarantine life has become one, big backdrop for a slasher movie allegory, and both come with a rigid set of rules: “Don’t leave the house. (It) could be anywhere, stalking all of us. Don’t party with friends. Don’t touch each other. Don’t have sex.” Rightfully so, of course — as responsible behavior is crucial right now — but all very reminiscent of the conservative tropes that are layered within the killer-stalking-victim subgenre.

Quando são observados os elementos típicos do horror *slasher*, há certa materialização da ideologia conservadora na configuração de um local (sobretudo uma área de subúrbio, vigiada por figuras de autoridade como pais, monitores ou policiais), da apresentação de um monstro violador (em geral, uma personagem maligna masculina), da definição de uma sobrevivente (conhecida como *final girl*) e de atos sexuais (sendo a disposição para o sexo e, por extensão de sentido, a tudo que provoque prazer, algo com consequências mortais) — componentes que expressam uma visão bastante reacionária acerca do destino das personagens, pois os que não cometem transgressão estão a salvo (Boer, 2017). No roteiro de Kevin Williamson e Katelyn Crabb, o contato simples com outra pessoa, de modo análogo ao papel do sexo no *slasher movies*, é considerado violação de uma interdição ‘parental’ (no sentido amplo das figuras ou discursos de autoridade), isto é, um desrespeito a uma ética *conservadora* da saúde — comportamento que mereceria punição, de acordo com a diegese do filme. Fora da ficção, colaborando para o aumento da curva de contágio da covid-19, negacionistas e/ou inconsequentes seguiam produzindo aglomerações e promovendo festas, o que se contrapunha à lógica do isolamento, do *lockdown* e do terror das “metrópoles vazias”, um dos tropos da percepção ficcional do “vírus como monstro” (Nazário, 2023).

Sob um ponto de vista da tangibilidade, em um cenário de epidemia/pandemia, um tipo específico de paisagem do medo, como não há como dirigir a violência para o agente agressor, o patógeno em si mesmo, é mais comum que as pessoas ataquem, por força do terror

ao contágio, diretamente as pessoas contaminadas (Tuan, 2005). Na perspectiva do filósofo moçambicano José Gil, o medo da morte instaurado durante a pandemia era “o medo dos outros”, visto que “o contágio vem inopinadamente, violentamente e ao acaso” e “qualquer um, estrangeiro ou familiar, pode infectar-nos” (Gil, 2021, p. 23)<sup>11</sup>. Em suma, como “o acaso e o contato passam a ser perigo e ocasião de morte possível, e todo encontro um mau encontro”, entende-se que o imaginário coletivo tenha produzido semanticamente a imagem do outro como o “mal radical” (Gil, 2021, p. 23). Em *Isolamento mortal*, tal questão fica evidente uma vez que a não se trata de atacar o novo coronavírus, e, sim, de acertar as contas com as pessoas responsáveis por produzir situações de contágio e contaminação — o que, em outras palavras significa imputar alguém dos encargos de algo censurável, entendido no filme como a não obediência ao evitamento social e às medidas de biossegurança decretadas pelas autoridades. Ainda nessa senda, é possível, enquadrar, ainda que parcialmente, essa ficção cinematográfica dentro das narrativas de vingança por ser um ato de retaliação contra quem produziu um dano ou um “mau encontro”: Pamela e Jason buscam suprimir a vida dos transgressores que acabaram inadvertidamente suprimindo a vida do filho Benji. Vale lembrar que, no intertexto estabelecido pelos nomes dos personagens antagonistas, igualmente estamos frente a uma história de vingança, pois em *Sexta-feira 13* Pamela Sue Voorhees decide vingar a morte do filho deficiente Jason, ocorrida em função da negligência dos monitores do Acampamento Crystal Lake.

---

11 O artigo de José Gil foi originalmente publicado no jornal *O público* em 15 de março de 2020.

Entretanto, *Isolamento mortal* (e mesmo *Sexta-feira 13*) não satisfaz complemente um enredo de vingança porque, por mais que o espectador entenda as motivações de Pamela, não consegue se identificar com o projeto de reparação simbólica dela — afinal, o próprio roteiro decide tomar como ponto de foco as sobreviventes, Parker e Miri, decisão que torna as outras personagens pertencentes ao espectro do antagonismo. Ademais, no pressuposto típico desse enredo-mestre (Tobias, 2012, p. 9-10), o protagonista que busca vingança só o faz *depois* que as instituições tradicionais falharam em dar suporte à questão, o que abre espaço para a justificativa moral da justiça com as próprias mãos, contudo, em um tipo de punição que não exceda, simbolicamente, o crime sofrido. Pamela não quer apenas que Parker assuma responsabilidade pelo que considera um ato egoísta — festar em meio a uma pandemia —, mas também matar ela e toda a cadeia de envolvidos na morte do filho (que, ironicamente, estava festando com os demais, por isso não é uma vítima inocente, fator que neutraliza o suposto caráter legítimo da vingança).

Em última análise, Pamela surge como uma personificação da fúria vingadora que busca impor um juízo moral sobre a negligência dos que contribuíram para a propagação do novo coronavírus, resultando em tragédias como a morte de seu filho Benji. No entanto, essa tentativa de retaliação se apresenta como um eco distorcido de justiça, uma vez que o próprio Benji não é isento de responsabilidade por sua presença no evento que desencadeou sua infecção. Assim, a narrativa recusa a identificação plena com o projeto de vingança de Pamela, priorizando as trajetórias de sobrevivência de Parker e Miri.

Ao optar por essa perspectiva, *Isolamento Mortal* desvia das convenções mais rígidas do horror *slasher*, expondo fissuras nos tropos conservadores do gênero. Embora a figura da *final girl* ainda carregue vestígios de moralismo sexual, o filme questiona se o julgamento imposto a personagens que transgridem regras sociais é realmente válido em um cenário onde todas as escolhas parecem impregnadas de consequências imprevisíveis. No fundo, a obra se posiciona como uma reflexão crítica sobre os limites entre responsabilidade individual e coletiva em tempos de crise, fazendo do horror uma lente poderosa para explorar os dilemas éticos e emocionais da era pandêmica.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A pandemia de covid-19, uma das primeiras do século XXI, certamente produziu um forte impacto no imaginário coletivo, reacendendo temores antigos, mas não tão distantes temporalmente de outras epidemias/pandemias, como a do H1N1 em 2009-2010 ou a Gripe espanhola de 1919-1920. Quando o SARS-Cov-2 começou a propagar-se da China em direção a outros continentes, o maior temor residia na natureza pouco conhecida do vírus, em taxas altas de mortalidade, no quadro de complicações respiratórias severas, no colapso do sistema de saúde e no colapso do sistema funerário. O sentimento prologando de pavor frente à contaminação deveu-se, ainda, pelas ondas sucessivas de disseminação, pela falta de imunizantes e pelo desconhecimento acerca das possibilidades de transmissão, reinfecção e mutação do vírus. O tema da interrupção da vida social cotidiana igualmente afetou as pessoas, ganhando maior ressonância quando começaram os decretos governamentais

de quarentenas, *lockdowns* e outras restrições de mobilidade — fatores que produziram impactos socioeconômicos, do desemprego à insegurança alimentar. Em tal contexto, seguindo o mote das “cidades vazias” (Nazário, 2023), com carros da polícia circulando pelas ruas a fim de alertar os cidadãos para que ficassem em casa, associado a um conjunto ostensivo de medidas profiláticas e de proteção — isolamento e distanciamento social, álcool gel, luvas de silicone descartáveis, máscaras cirúrgicas, *face shield*, termômetro infravermelho, higienização constante de superfícies — era de se esperar que a população reagisse como se estivesse diante de um filme, ou seja, como se a realidade só pudesse ser percebida “como um filme” (Sontag, 2003, p. 23).

A percepção da realidade ao modo de algo ficcional, conforme argumentou Susan Sontag ao discutir o impacto das pessoas frente ao 11 de setembro, pode ser aplicada ao contexto da pandemia de covid-19 como uma metáfora para a dificuldade em assimilar a magnitude do evento e seus desdobramentos. Sontag (2003) analisa como o cinema contribuiu para a naturalização da tragédia ao apresentar narrativas catastróficas com efeitos especiais realistas, criando uma interseção entre o imaginário e o real. Assim, eventos reais de grande impacto, como o atentado de 11 de setembro, poderiam ser descritos em termos cinematográficos — “irreal”, “surreal”, “como um filme” — para expressar o choque e a dificuldade em compreender a dimensão da tragédia.

No caso da pandemia do SARS-Cov-2, uma crise global que soava, inicialmente, improvável ou até ficcional para muitos, tal percepção

pode ter sido intensificada pela representação prévia de epidemias e pandemias em obras de ficção, como filmes de apocalipse viral. Diante da instabilidade coletiva, do pânico em relação à doença, do desassossego alarmante com o avolumar de casos de óbito, os efeitos da pandemia, no calor da hora, provocaram a percepção de que se desenrolava no planeta “o impensável, o inimaginável — o ‘inacontecível’” (Pelbart, 2021, p. 14). O isolamento em massa, as ruas desertas e o medo invisível de um vírus pareciam evocar cenários já vistos na tela, criando um sentimento paradoxal de familiaridade e incredulidade. Afigura-se contraditório, portanto, que muitas pessoas tenham recorrido à ficção para tentar entender como lidar com a realidade<sup>12</sup>, o que permitiu que *A peste*, de Albert Camus, publicado pela primeira vez em 1947, se tornasse um *best-seller* tardio ao lado do filme *Contágio* (Contagion, Steven Soderbergh, 2011), este entendido como narrativa premonitória (García, Markendorf, Philippov, 2021, p. 11-12). Durante a pandemia, muitos espectadores experimentaram a crise de saúde através das telas, seja acompanhando números de casos e mortes em gráficos, seja consumindo vídeos de hospitais lotados e ruas vazias. Esse distanciamento mediado pela televisão ou pelas redes sociais pode ter reforçado a sensação de irrealidade, transformando a tragédia em uma narrativa quase ficcional. Nesse processo, o real e a ficção se misturam: as imagens que antes imaginavam tragédias agora ajudam a dar sentido à realidade, enquanto essa mesma realidade

---

12 É curioso, por exemplo, que a *Folha de São Paulo* tenha publicado no caderno de cinema, durante a explosão da pandemia no Brasil, uma matéria intitulada *Filmes de pandemia ensinam o que não fazer em casos como o do coronavírus* (Balbi, 2020).

parece se tornar algo saído de um filme, como se o impensável tivesse ganhado vida. Assim, a pandemia recente configurou um cenário onde o real e o imaginário se misturaram, oferecendo terreno para reflexões culturais e artísticas. O filme *Isolamento Mortal*, por exemplo, ilustra como o evento pandêmico foi reinterpretado em um gênero cinematográfico, transformando o impensável em algo familiar e, paradoxalmente, próximo.

### REFERÊNCIAS

BALBI, Clara. Filmes de pandemia ensinam o que não fazer em casos como o do coronavírus. *Folha de São Paulo*, Caderno de Cinema, 21 de abril de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/filmes-de-pandemia-ensinam-o-que-nao-fazer-em-casos-como-o-do-coronavirus.shtml>. Acesso em: 24 out. 2024.

BLAKE, John. Coronavírus traz à tona praga de previsões do “fim dos tempos”. *CNN Brasil*. Caderno Internacional, 22 de março de 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/coronavirus-traz-a-tona-praga-de-previsoes-do-fim-dos-tempos/>. Acesso em: 25 nov. 2024.

BOER, Raphael Albuquerque de. A perseguição do gênero e da sexualidade em ‘Corrente do Mal’ (It Follows). In: MARKENDORF, Marcio; RIPOLL, Leonardo (Orgs). *Expressões do horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo*. Florianópolis: Biblioteca Universitária, p. 67-78, 2017.

CARROL, Nöel. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: TADEU, Tomaz (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 23-60, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

GARCÍA, Flavio; MARKENDORF, Marcio; PHILIPPOV, Renata. Ficções e epidemias: paisagens, políticas e catástrofes. Apresentação de Dossiê. *Abusões*, n. 15, ano 7. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 5-16, 2021.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2006.

GIL, José. O medo. In: PELBART, Peter Pál; FERNANDES, Ricardo Muniz (Orgs). *Pandemia crítica – outono de 2020*. São Paulo: Edições Sesc; N-1 edições, p. 22-24, 2021.

HALLOWEEN – A NOITE DO TERROR (Halloween). Direção: John Carpenter. Roteiro: John Carpenter e Debra Hill. Estados Unidos: Compass Internacional Pictures, Falcon Internacional Pictures e Falcon Internacional Productions, 1978. (91min.), color.

ISOLAMENTO MORTAL (Sick). Direção: John Hyams. Roteiro: Kevin Williamson e Katelyn Crabb. Estados Unidos: Blumhouse, Miramax, Outerbanks Entertainment, 2022. (83min.), color.

JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Orgs.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora da UFGM, 2009.

KORNGUT, Josh. *Slice & Dice: How Post-Pandemic Horror Could Lead to the Next Golden Age of Slashers*. Bloody disgusting. Editorial, 15 de junho de 2020. Disponível em: <https://bloody-disgusting.com/editorials/3619982/slice-dice-post-pandemic-horror-lead-next-golden-age-slashers/>. Acesso em: 24 out. 2024.

MARKENDORF, Marcio. Doença e monstrosidade no cinema de horror – uma leitura de 'Retornados', de Manuel Carballo. In: DONADA, Jaqueline Bohn; ZANINI, Claudio Vescia (Orgs). *Manifestações e intersecções do gótico: de Otranto ao apocalipse*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 12-34, 2023.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

NAZÁRIO. O vírus como monstro. In: MARKENDORF, Marcio; SÁ, Daniel Serravalle de; DROZDOWSKA-BROERING, Izabela. *Gótico: perspectivas contemporâneas*. Florianópolis: UFSC, p. 11-28, 2023.

PÂNICO (Scream). Direção: Wes Craven. Roteiro: Kevin Williamson. Estados Unidos: Dimension Films e Wood Entertainment, 1996. (111min.), color.

PÂNICO 2 (Scream 2). Direção: Wes Craven. Roteiro: Roteiro: Kevin Williamson. Estados Unidos: Dimension Films, Konrad Pictures e Craven-Maddalena Films, 1997. (120min.), color.

PELBART, Peter Pál. Prólogo – fragmentos para um arquivo do inacontecível. In: PELBART, Peter Pál; FERNANDES, Ricardo Muniz (Orgs). *Pandemia crítica – outono de 2020*. São Paulo: Edições Sesc; N-1 edições, p. 13-20, 2021.

RIPOLL, Leonardo; ROMANINI, Vinicius. Desinformação e epidemia semiótica: comentários a partir do filme Pontypool. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 82-96, jul., 2024. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em: 24 out. 2024.

RODRIGUES, Mariana. Pânico: Qual é a origem da máscara do Ghostface? *Rolling Stone Brasil*, 29 de outubro de 2021. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/cinema/panico-qual-e-origem-da-mascara-do-ghostface/>. Acesso em: 24 nov. 2024.

SAMPAIO, Jana; CERQUEIRA, Sofia. O submundo das festas clandestinas que se espalham pelo país na pandemia. *Veja online*, Caderno Brasil, 26 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/o-submundo-das-festas-clandestinas-que-se-espalham-pelo-pais-na-pandemia>. Acesso em: 24 out. 2024.

SEXTA-FEIRA 13 (Friday The 13th). Direção: Sean S. Cunningham. Roteiro: Victor Miller e Ron Kurz. Estados Unidos: Paramount Pictures, Georgetown Productions Inc. e Sean S. Cunningham Films, 1980. (97min.), color.

SEXTA-FEIRA 13 – PARTE 2 (Friday The 13th Part 2). Direção: Steve Miner. Roteiro: Ron Kurz, Victor Miller e Sean S. Cunningham. Produção: Georgetown Productions Inc. e Sean S. Cunningham Films, 1981. (87min.), color.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *A doença e suas metáforas*. A AIDS e suas metáforas. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Unesp, 2005.

TOBIAS, Ronald B. *20 master plots – and how to build them*. New York: Writer's Digest Books, 2012.

TRUMP sugere tratar coronavírus com 'injeção de desinfetante' ou com luz solar. *El País*, Agência de Washington, 24 de abril de 2020, Seção Internacional. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-04-24/trump-sugere-tratar-o-coronavirus-com-uma-injecao-de-desinfetante-ou-com-luz-solar.html>. Acesso em: 22 out. 2024.

CASOS de intoxicação por desinfetante crescem em NY após sugestão de Trump, *Veja online*, Seção Mundo, 26 de abril de 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/casos-de-intoxicacao-por-desinfetante-crescem-em-ny-apos-sugestao-de-trump>. Acesso em: 22 out. 2024.