



ENTREVISTAS

**É PRECISO NATURALIZAR O ARREPIO:  
UMA ENTREVISTA COM MARCELO  
MIRANDA SOBRE O CINEMA  
BRASILEIRO DE HORROR**

**THE SHUDDER MUST BE NATURALIZED:  
AN INTERVIEW WITH MARCELO MIRANDA  
ABOUT BRAZILIAN HORROR CINEMA**

*Oscar Nestarez<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Escritor e doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa — Universidade de São Paulo (USP).

As histórias de horror confundem-se com as origens do cinema. Adaptações de romances como *Drácula*, de Bram Stoker, e *Frankenstein*, de Mary Shelley, despontaram já na aurora do cinema narrativo, no início do século XX, e, desde então, os filmes arrepiantes jamais deixaram de frequentar as grandes telas ao redor do mundo, sempre atraindo multidões. A vibrante produção de estúdios como o estadunidense Universal (entre as décadas de 1930 e 1950) e o britânico Hammer (de 1955 a 1979) atesta o êxito das obras de um gênero que, ainda hoje, não ameaça dá sinais decorrer o risco de perder fôlego — como demonstra também o recente sucesso da produtora A24.

No Brasil, contudo, a história é um pouco diferente. A realização de filmes de horror no país ocorre de forma relativamente tardia e tem marco inicial definido: o lançamento de *À meia-noite levarei sua alma* em 1964, por José Mojica Marins, cineasta paulista e responsável pelo personagem Zé do Caixão. Por anos, Mojica figurou como estrela solitária no gênero; apenas na década de 1970 observam-se aparecerem outros realizadores que se aventuraram pelo horror, ainda que sujeitos às limitações indissociáveis de uma produção cinematográfica subdesenvolvida. Por outro lado, essas mesmas restrições resultaram, nessa década e nas seguintes, em um cinema inventivo, autoral e perfeitamente capaz de incorporar o imaginário e os medos tipicamente brasileiros. A partir dos anos 2000, o cinema de horror nacional conheceu uma nova fase, com impressionante multiplicidade de cineastas e temáticas. Para esquadrihar esse cenário — com enfoque especial na década de 2010 —, a *Literartes* conversa com Marcelo Miranda, jornalista, crítico e pesquisador de cinema, com mestrado em Comunicação Social pela UFMG.

**1. Como você avalia o cenário atual da produção cinematográfica de horror no Brasil? Diz-se com frequência que, a partir dos anos 2000, o gênero vem passando por uma era de ouro por aqui, um período muito frutífero. Qual é a sua visão a respeito?**

Certamente vivemos uma primavera no cinema de horror brasileiro.

Na última década, o gênero no país floresceu bem mais do que nas décadas

anteriores — desde os anos 1970, que são considerados, por pesquisadores como a Laura Cánepa e Carlos Primati, como o período mais prolífico em filmes do gênero no Brasil, tanto em termos de potência quanto em termos de quantidade. É sempre bom lembrar que, por aqui, o gênero nasce nos anos 60; então, nos 70, o cinema de horror ainda é uma criança no país. Depois vêm alguns filmes pontuais nos anos 80 e 90, mas é a partir de 2010 que temos uma presença maciça e de repercussão internacional, circulando “boca a boca” entre pesquisadores, críticos, espectadores.

Muitos apontam até um marco: o longa *Trabalhar cansa*, de 2011, dirigido pela Juliana Rojas e pelo Marco Dutra, que competiu na mostra *Un certain regard* do Festival de Cannes, na França. E é um filme de gênero. É um suspense ambíguo, com toques sobrenaturais. Na época — e o pesquisador Carlos Primati fala muito sobre isso —, a mídia brasileira não sabia bem como classificar o filme. Não sabia onde encaixá-lo, e o próprio Primati sempre dizia que era de terror. Então, *Trabalhar cansa* pode ser visto como uma espécie de ponto de partida dessa “primavera”. Claro que há outros filmes anteriores, mas, de 2011 para a frente, alguma coisa muda.

Agora, é um ponto de partida do que chamamos de “primavera”; mas, em 2008, temos uma espécie de “ponto de virada”. Então, são dois momentos. Nesse ano, o José Mojica Marins lançou o que viria a ser o seu último longa, *Encarnação do demônio*. O filme saiu com muita repercussão na mídia, inclusive em âmbito internacional, sendo exibido em festivais de fora. Aqui, foi lançado no Festival de Paulínia e ganhou o prêmio de melhor filme. Foi muito noticiado: a volta de Mojica depois de muito tempo sem filmar, a conclusão do *Zé do Caixão*, etc. Esse filme teve lançamento na antiga Fox, hoje comprada pela Disney; passou em shoppings, e tal. Mas foi um grande fracasso de público, vale registrar.

E no mesmo ano de 2008, o realizador Rodrigo Aragão lançou o seu primeiro longa-metragem, *Mangue negro*. Um filme muito barato, feito literalmente no quintal dele, no mangue que fica nos fundos de sua casa —

Aragão mora no Espírito Santo, numa região próxima a Guarapari. E é um filme de zumbi com toques tipicamente brasileiros. O filme foi lançado em festivais menores e começou a circular em DVD, causando alvoroço nos fãs. Não foi lançado nos cinemas, não virou um grande estouro, mas alguma coisa aconteceu. Então, 2008 é um ano em que temos o fechamento de um longo ciclo iniciado nos anos 60 com o último filme do Mojica, e o início de um ciclo posterior que viria a ser de um cinema mais barato e que olha um pouco mais para frente. Ou seja, um cinema que busca referenciais adiante, e não atrás, como o Mojica, que busca referencial em seu próprio trabalho.

Não é à toa que, dali adiante, a maior parte dos filmes de terror no Brasil foi e está sendo feita um pouco desta forma: obras baratas, com lançamentos restritos, às vezes, vistas por muita gente, outras nem tanto, mas sempre gerando muito conteúdo de pesquisa, de crítica, de texto. E em 2011, isso se tornou legitimado quando *Trabalhar cansa* foi para Cannes, e aí se abriu todo um caminho.

## **2. Na sua percepção, por que as produções nacionais de horror começam a ganhar mais destaque? O que elas acrescentam ao debate sobre o gênero aqui no país?**

Aqui, vale um comentário: quando falamos de horror brasileiro, o que está em jogo não é só o fato de um filme poder facilmente ser encaixado no gênero do horror, e sim de ele conter elementos que permitam a identificação de uma narrativa que flerte com o insólito. Então, vários dos filmes que percebemos no Brasil como sendo de horror, à primeira vista, podem não ser imediatamente vinculados ao gênero. O próprio *Trabalhar cansa* é um exemplo típico. Vai depender de que ângulo olhamos, de quais referenciais usamos, e também de como aquilo afeta a própria narrativa. Desse modo, o que passamos a identificar com mais frequência dos anos 2010 em diante é

uma proliferação de filmes que se adequam a uma percepção de conteúdos insólitos. Até então, não havia tanto esses elementos na produção cinematográfica brasileira.

Outro exemplo é *O som ao redor* (2013), o segundo longa do Kleber Mendonça Filho — um diretor que se diz *carpenteriano*, ou seja, muito ligado ao cinema do John Carpenter. Há, no filme, vários pequenos elementos e momentos que alguns pesquisadores vão identificar como de terror. O longa em si não é de terror, mas, como diria o [autor estadunidense] H.P. Lovecraft, basta uma sequência e já temos alguma coisa estranha, alguma coisa *weird* dentro de uma narrativa. Isso posto, *O som ao redor* é um filme que aparece bastante em pesquisas posteriores sobre horror. Ele utiliza um pouco o método de *Trabalhar cansa*, isto é, fala de algo, mas esse algo é impregnado de elementos que nos deixam em estado de perturbação.

A partir dos anos 2010, então, temos mais filmes dentro dessa ampla categoria. Para ilustrar esse cenário, trago alguns dados objetivos: em 2014, vieram cinco longas-metragens com elementos de horror (considerando-se que, nessa época, o Brasil lançava entre 90 e 110 filmes por ano). Em 2015, computei nove longas-metragens; em 2016, foram dez; em 2017, houve uma queda, cinco — e estou considerando os filmes lançados no circuito comercial. Em 2018 foram dez, em 2019, 14 e, em 2020, sete. Enfim, temos uma constância na produção de filmes — alguns são explicitamente de horror, como os do Rodrigo Aragão, outros começam a se abrir mais para o gênero, como a própria dupla Marco Dutra e Juliana Rojas, com *As boas maneiras* (2018).

O que vai fazer com que eles chamem a atenção é justamente essa presença mais frequente. Começamos a nos acostumar com esses filmes em circulação. Outro fator é uma diversidade muito grande no trato com os subgêneros do horror — que é algo característico dos anos 70, especialmente no cinema paulista, da Boca do Lixo [centro histórico de São Paulo], por exemplo. Os filmes que podem ser chamados de horror da Boca — mas que não eram só de horror, sendo também eróticos, comédias, policiais etc. — eram muito

diversos na variação de gêneros e de abordagens. Nos anos 2010, também observamos isso, só que é outro tipo de variação. Serão filmes com pegadas sociais muito carregadas; na maior parte das vezes, estamos falando de Brasil, um país subdesenvolvido, em que o próprio cinema é subdesenvolvido; então, ele responde a si mesmo.

Em resumo, de 2010 a 2020, o público brasileiro — não o massivo, mas o público médio brasileiro — passa a conviver com a presença de filmes de terror, a ponto de essa convivência gerar subprodutos na TV, no *streaming* e na literatura, o que, até então, não acontecia. Antes disso, não tínhamos uma série como *Supermax*, na Globo, ou *Desalma*, no Globoplay. O horror em português se torna uma presença constante no nosso consumo audiovisual. O que era antes tido como marginal começa a virar uma espécie de *commodity*. De repente, passa a “pegar bem” fazer histórias de terror no audiovisual brasileiro.

### 3. Na sua percepção, a qualidade tem acompanhado a quantidade?

#### Além de mais filmes, temos mais filmes bons?

Para responder, cabe uma ressalva que é universal: não se fazem obras-primas todo dia, em nenhum lugar do mundo, em nenhuma arte. Então, o fato de haver o florescimento de um gênero não significa que teremos uma sequência ininterrupta de obras-primas que vão mudar o rumo das coisas. A importância de uma constância na produção de filmes, ou de uma constância de elementos, vem do fato de eles continuarem existindo, se proliferando, se referenciando, se renovando, se reconfigurando, com erros e acertos.

O próprio horror no cinema, no geral, é uma constância já faz um século. Nunca se passa um período em que não haja filmes do gênero. É diferente, por exemplo, do faroeste ou do musical, que são gêneros que decaíram em vários momentos. E hoje, quando surge um filme desses gêneros, é

sempre uma releitura, uma homenagem. Ninguém fala isso do horror. Não se passa uma semana sem que um filme assustador seja exibido no cinema, e normalmente enchendo as salas. É um gênero que, como a maior parte de seus personagens, não morre; e quando morre, volta.

Dito isso, é importante pensar dessa forma também o cinema brasileiro. Os filmes de horror nacionais só vão ter relevância nacional e internacional quando existirem. Então, se de 2010 para cá começamos a identificar uma presença maior do gênero — e isso vem se expandindo para a TV e o *streaming* —, começamos a ter um cenário constante, o que vai permitir o surgimento de filmes muito significativos e outros nem tão significativos.

Essa relevância tem diferentes vertentes. Filmes podem circular em festivais pelo mundo todo — *Bacurau*, do Kleber Mendonça Filho e do Juliano Dornelles, é um exemplo, com elementos de gênero. Filmes podem virar fenômenos no boca a boca, como os do Petter Baiestorf ou do Gurcius Gewdner, realizadores de obras que circulam com muita intensidade no *underground*. Filmes podem estar nas plataformas, como TV e *streaming*, onde há toda uma vida. Por exemplo, tem gente que não consome filme de terror em lugar nenhum, mas, de repente, dá o *play* em uma série da Globo porque tem um ator conhecido nela e passa a assistir a uma produção de horror, às vezes, sem nem sequer se dar conta de que está fazendo isso.

Para mim, essa é a magia da coisa. É você naturalizar a presença do gênero no consumo audiovisual. Em vez de “uau! um filme de terror brasileiro”, passamos a perceber tudo com mais naturalidade. Quando naturalizamos o gênero, ele passa a ser só um gênero, e vamos colhendo o que se destaca ou não. O mais importante é termos esse leque para justamente contemplarmos as subjetividades. Mas em época nenhuma, de nenhum gênero no mundo, a obra-prima é a tônica. É aquela frase do Godard: “cultura é a regra, arte é a exceção”.

#### 4. Seria possível apontar, hoje, singularidades na produção cinematográfica de horror nacional? Existe algo que a diferencie de produções de outros países, principalmente a estadunidense?

Costumo começar a responder perguntas assim dizendo uma coisa que parece óbvia, mas que é o ponto nevrálgico de diferenciação. A principal característica é que filmes brasileiros de horror são *falados em português*. Paulo Emílio Sales Gomes, grande crítico e pesquisador de cinema brasileiro, fundador da Cinemateca e professor da USP, tinha uma formulação cuja ideia central era a seguinte: subjetivamente, o pior filme brasileiro nos diz muito mais do que o melhor filme estrangeiro. Ele não dizia que o pior filme brasileiro é melhor do que o melhor filme estrangeiro; não é essa a ideia. A questão é que o próprio “falar português” nas produções já nos diz muito mais em termos subjetivos, de vivência de cultura, de referências, do que qualquer filme estrangeiro, em que precisamos decodificar a língua e as referências.

Quando vemos um filme brasileiro, estamos “em casa”. Ouvimos as palavras, as entendemos perfeitamente, as decodificamos e dialogamos diretamente com elas, mesmo que mentalmente. Isso não acontece com nenhum filme estrangeiro. É ontológico. Portanto, acho que a principal diferença, brutal, é que os filmes de horror brasileiros são falados em português. E isso vai, obviamente, influenciar toda uma maneira de fazer e de receber obras. Os corpos, as peles, as vozes, as expressões, os acontecimentos, as referências geográficas, o clima, os elementos do cotidiano: tudo isso necessariamente vai ser brasileiro, mesmo que você tente emular o produto estrangeiro. E aí, de novo, eu volto ao Paulo Emílio: algo que ele dizia era que o cinema brasileiro sofria de “incapacidade criativa de copiar”. Ele identificava nesse cinema subdesenvolvido a impossibilidade de copiar o produto estrangeiro — o que sempre foi uma espécie de meta do cinema comercial. Isso ocorre por questões de dinheiro, de geografia e de subjetividades. Você não consegue fazer um filme *noir* no Brasil. Você vai fazer um pastiche, uma

emulação, no máximo. Seu filme pode até ser muito fiel aos elementos *noir*; mas o personagem abriu a boca — e mesmo que ele fale inglês — e ainda é um brasileiro falando.

E os filmes de terror vão responder a isso. Mesmo usando elementos muito identificados como do cinema estrangeiro, em especial o estadunidense, eles nunca deixarão de ser brasileiros, muito antes de serem filmes de terror. Então, vão aparecer questões sociais, e não precisa ser um filme que se diga engajado; basta que se coloque um trabalhador em cena. Vão aparecer cenários urbanos, vamos reconhecer figuras de elenco, e, no caso dos filmes que têm um pouco mais de orçamento, uma projeção maior, vão se valer de imaginários tipicamente brasileiros. Quando o Rodrigo Aragão faz um filme de zumbi, ele faz no litoral do Espírito Santo. E aí tem rituais, tem umbanda, tem magia, tem bruxa, tem caboclo e preto velho, tem todos esses elementos que vinculamos muito a um certo imaginário brasileiro.

Por exemplo, *Morto não fala* (2018), do Dennison Ramalho, se passa na periferia de São Paulo, em um bairro carente. É protagonizado por um trabalhador que está em má situação, empregado em um necrotério, com um casamento terrível e sem uma boa relação com o filho. É um proletário do cotidiano, inserido em uma história de horror. A mesma coisa com *O animal cordial* (2018), da Gabriela Amaral Almeida: é um restaurante da elite paulistana que está em crise e sofre um assalto; e, durante esse assalto, você tem uma espécie de fauna humana, de tipos brasileiros, que vão reagindo ao crime de acordo com as suas características sociais. Mas, ao mesmo tempo, *O animal cordial* pode ser exibido em qualquer lugar do mundo como um filme de horror, de refém. Em *A sombra do pai* (2019), também da Amaral Almeida, temos um pedreiro, uma profissão que identificamos muito rapidamente com o cotidiano brasileiro. Então, acho que o que vai caracterizar os filmes é, de fato, a “presença Brasil” neles. Ela pode ser mais carregada ou mais sutil, pode ser mais ou menos consciente. E não importa muito se o realizador está ou não preocupado com isso.

Outra questão são as referências de época. A Gabriela Amaral Almeida, o Marco Dutra, a Juliana Rojas, o próprio Rodrigo Aragão se valem muito de referenciais dos anos 1980, década na qual eles cresceram. Esse dado marca a produção contemporânea de terror no Brasil. A geração que está dirigindo dos anos 2000 para cá tem entre 40 a 50 anos, e viveu a TV e o VHS. A TV nos anos 1980 e 1990 exibia filmes de terror à tarde; às 15h, tinha o Cine Trash na Bandeirantes, com o Mojica apresentando, e eram filmes “tranqueira”. E aí vem o VHS dos anos 80: você tinha prateleiras de locadoras abarrotadas de filmes de terror de todo tipo. É uma “dieta” contínua de TV e vídeo. Se você tinha uma predileção pelo gênero, como todos esses que eu citei sempre tiveram, era como a Disney. O cineasta Dennison Ramalho comenta isso, que a Disney da infância deles eram os filmes da Hammer. A Gabriela Amaral Almeida via as adaptações de Stephen King pela TV e depois fez um mestrado sobre o autor.

Essa geração é muito formada por uma cultura de TV e vídeo. E quando ela vai fazer os seus filmes, essa cultura aparece. O Rodrigo Aragão, por exemplo, é louco pelos filmes do estadunidense John Landis; então, você vai ver um filme do Aragão e encontra muita maquiagem, muita prótese, personagens feios, derretendo... E isso também é o italiano Lucio Fulci, por quem o Aragão é apaixonado. O Marco Dutra e a Juliana Rojas fazem filmes que referenciam o paulista Walter Hugo Khouri. Essa geração contemporânea é muito baseada nesse cenário. É por isso, e agora é um palpite meu, que os filmes começam a aparecer tanto. Porque a geração que sempre viu o terror como algo cotidiano passou a fazer terror como parte da própria vida. Não olha para o terror de cima para baixo ou a distância.

**5. É comum ouvirmos que a maior dificuldade enfrentada pelos filmes de horror nacionais vem do próprio público do gênero. Parece haver uma resistência de parte das pessoas que consomem produções de horror**

**no geral. Você concorda com essa visão? Se sim, a quais razões atribuiria essa resistência?**

Acho que isso tem a ver com a naturalização do gênero que mencionei. Sempre ouvimos falar que o horror é um gênero marginal, de nicho, que não é para todos; mas isso não é o que vemos na realidade. Como costume dizer, a realidade discorda dessa afirmação. Se formos ao cinema hoje, neste momento, encontraremos um ou dois filmes de horror sendo exibidos em shoppings. As livrarias têm prateleiras gigantescas só de livros do gênero. O público consome intensamente terror no *streaming* — *Stranger things* e *The walking dead* são exemplos. E, de vez em quando, temos alguns fenômenos de público de filmes de terror, como foi o caso de *It — A coisa*, em especial o primeiro, que, uns poucos anos atrás, foi a maior bilheteria de terror nos Estados Unidos em muito tempo. Então não é um gênero marginal, *underground*, de nicho. Isso é uma falácia. Quando essa afirmação aparece, precisa ser contestada.

Dito isso, talvez possamos fazer essas afirmações quando se trata do cinema de horror brasileiro. A coisa começa a ficar mais complicada, porque acho que o público médio — e quando falo médio, é o público ocasional, que não é nem o especializado, nem o crítico, nem o cinéfilo que vê tudo — tem mais dificuldade ou mais resistência quando filmes brasileiros flertam com o terror. As pessoas que formam esse público estranham. Ainda estão muito acostumadas a produções estadunidenses, e estranham justamente por aquilo de que falei antes, a “presença Brasil”, os personagens falando em português e lidando com os elementos sobrenaturais. Elas estranham os cenários, estranham a identificação, e acho que aí tem até uma questão psicanalítica, sobre a qual não posso me arriscar a falar, mas é uma certa negação da identificação, algo do tipo “isto está perto demais de mim”.

E há também a exigência desproporcional em relação ao que se demanda de produções estrangeiras. Existe uma piada recorrente de que, no

cinema brasileiro, nós problematizamos até um personagem estacionando o carro. Se o personagem está dirigindo e estaciona, nós perguntamos: “como é que ele conseguiu essa vaga tão rápido?” Não fazemos isso com o filme estrangeiro. Então, em certa medida, isso é coisa pequena; mas, se você vai expandindo, isso se torna uma resistência muito grande. Filmes brasileiros passam a ter compromissos que os filmes estrangeiros não têm. A exigência é desproporcional e, às vezes, descabida. Acho que isso naturalmente reflete no interesse pelos filmes, pelas séries brasileiras. Assim sendo, penso que essa talvez seja a maior dificuldade: a naturalização do gênero entre os espectadores ocasionais do audiovisual brasileiro.