



Apresentação do Dossiê

Olhares críticos sobre o horror e seu processo de legitimação

Organização

Rodrigo Carreiro^IUniversidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-3087-9557>Laura Loguerio Cánepa^{II}Universidade Paulista, São Paulo, SP, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-3248-599X>Tiago Monteiro^{III}Instituto Federal do Rio de Janeiro, Nilópolis, RJ, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-3318-8949>

Para quem acompanha o debate contemporâneo sobre cinema, tanto nas redes sociais quanto no ambiente profissional da crítica, parece claro que o horror se consolidou como um dos grandes gêneros políticos do século XXI. Sua centralidade temática e o interesse que ele desperta, sobretudo junto às audiências mais jovens, talvez possam remeter à provocação de Paul Schrader sobre o cinema estadunidense dos anos 1970. Em 2018, Schrader afirmou que alegada “era de ouro” da Nova Hollywood (representada por figuras como ele próprio, além de Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Robert Altman e outros) não se devia necessariamente à existência de realizadores mais talentosos, mas sim de um público que então era muito mais engajado nos filmes (Sharf, 2018).

Em sua declaração, Schrader, cineasta formado no meio da crítica nos anos 1960, sugeria que, quando as pessoas olham para o cinema com perguntas, há grandes chances de que ele responda. Assim, se o vigor contestador da Nova Hollywood dependia de uma plateia disposta a enfrentar suas decepções geracionais nos filmes, o



horror talvez opere hoje sob uma lógica semelhante. O público que ainda vai às salas (ou que aciona o *streaming*), o faz munido de perguntas incômodas sobre o colapso civilizatório, o caos climático, a violência cotidiana, as novas tecnologias médicas, as ameaças da inteligência artificial – e as produções contemporâneas, às vezes, respondem à altura.

É disso que trata este dossiê dedicado a estudos sobre o cinema de horror e sua capacidade de comentar, endereçar, criticar, espelhar as crises da sociedade. Em função do número recorde de submissões, o dossiê precisou ser dividido em duas partes: uma reservada para o cinema brasileiro (ora publicada); outra para o cinema internacional (a ser publicada em 2027). Nossa pergunta, em linhas gerais, é: o que o cinema de horror tem a dizer sobre os horrores da vida social? Esse gênero, que sempre foi muito popular, tem sido atualmente um dos principais pilares de sustentação da indústria hegemônica estadunidense, devido ao seu modelo de negócios altamente rentável, caracterizado por orçamentos moderados e forte apelo junto às plateias mundiais. Enquanto *blockbusters* de CGI (*Computer-generated imagery*) têm frequentemente decepcionado nas bilheterias e lutam para recuperar seus custos gigantescos de produção e *marketing*, os filmes de horror ainda garantem um público fiel nos cinemas. Essa dinâmica transforma as produções médias de horror em apostas seguras e lucrativas, impulsionando empresas como a *Blumhouse*, a *A24* e a *Neon*, que estruturam a maior parte de seus catálogos nesse gênero (Church, 2020, p. 25).

Mesmo assim, sabe-se que poucos gêneros audiovisuais se revelam tão polarizadores quanto o horror, no sentido de serem capazes de mobilizar um contingente igualmente expressivo de entusiastas e de indivíduos que, sob hipótese alguma, assistiriam a algo associado a ele. No primeiro caso, talvez apenas a ficção científica/especulativa – com a qual o horror estabelece inegáveis interfaces, aliás – ocupe patamar semelhante, que se manifesta na profusão de publicações especializadas, feiras e convenções, bem como em uma diversidade de práticas de *fandom*.

Deslocando nosso foco para o polo da repulsa, por sua vez, a dimensão do fenômeno se torna ainda mais flagrante: pensemos no quão raro é alguém manifestar uma recusa absoluta em consumir outros gêneros bastante codificados, como comédias românticas ou obras de ação-aventura. É até provável que nos deparemos com quem não inclua o faroeste no rol de seus gêneros ficcionais favoritos; que possua restrições ideológicas a filmes de guerra; ou que estabeleça distinções entre comédias “inteligentes” e “grosseiras”. Quando a pauta é o horror audiovisual, entretanto, um



discurso que costuma ser muito frequente como meio de justificar o apreço por algum título pertencente ao espectro do gênero consiste na recusa tácita a qualquer vinculação, mediante o entendimento da obra em questão como um “suspense”, um “thriller” ou um “terror psicológico”, para citar os termos mais usados.

Essa categorização defensiva estabelece uma dicotomia que se aproxima daquela tradicionalmente apontada entre os filmes “eróticos” e os “pornográficos”, na qual o primeiro termo promove o elogio de alguma sofisticação intelectual baseada na contenção narrativa. O mesmo ocorre na comparação com as tais “comédias inteligentes”: da mesma forma que estas acionam primeiro a dimensão cognitiva, antes de atingirem o baixo corporal bakhtiniano (Morgan, 2002, p. 140), aquelas vertentes mais elevadas do horror promoveriam afetos similares, recusando o apelo imediato (ou seja, sem mediação) a sentimentos como nojo, repulsa ou abjeção, optando por trabalhar na chave da construção da antecipação prolongada da ameaça. É justamente essa recusa ao choque direto que as habilita a ocupar um patamar diferenciado, numa atualização do argumento clássico já defendido por Ann Radcliffe em 1826 (Radcliffe, 2024).

O curioso é perceber que, na maioria dos títulos referenciados pelas inconfundíveis listas de clássicos do “terror psicológico” ou do “suspense”, constam obras que inquestionavelmente acionam repertórios associados ao horror, como ocorre com a tríade habitualmente evocada por tais listas: *O bebê de Rosemary* (Roman Polanski, EUA, 1968), baseado no romance homônimo de Ira Levin (*Rosemary's baby*, EUA, 1967); *O iluminado* (Stanley Kubrick, EUA, 1980), adaptado do romance homônimo de Stephen King (*The shining*, EUA, 1977); e *O silêncio dos inocentes* (Jonathan Demme, EUA, 1991), baseado na obra de Thomas Harris (*The silence of the lambs*, EUA, 1988). Apesar de serem celebradas por qualidades como a ambiguidade psicológica ou os efeitos de sugestão, essas produções trazem sequências fundamentais ligadas às mais evidentes convenções do horror, como rituais satânicos, corpos em decomposição, jorros de sangue e descrições de canibalismo ou mutilação.

No caso de *O silêncio dos inocentes*, aliás, laureado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood, em 1991, com aquelas que são consideradas as cinco premiações mais importantes do certame (filme, direção, ator, atriz e roteiro adaptado), a centralidade do horror é mais branda, se levarmos em conta fatores como tempo de tela e violência gráfica. Quando ele se materializa no filme, contudo, seu potencial de inscrição no imaginário coletivo parece ser ampliado. O psiquiatra canibal Hannibal Lecter, interpretado por Anthony Hopkins, nunca chega a manifestar visualmente seus peculiares impulsos, mas as descrições de seus atos são



tão potentes que o espectador quase tem a impressão de ser exposto às tais cenas; em paralelo, o antagonista declarado do longa (o sujeito transgênero Buffalo Bill, cuja representação rendeu, ao longo do tempo, sua necessária cota de críticas, como em Halberstam, 2013) é basicamente alguém que se tra(n)s-veste com a pele extraída de suas vítimas. Ambas as situações rendem sequências impactantes, breves em termos de minutagem, porém encenadas de maneira a ressaltar o horror nelas contido.

A menção que fazemos aos prêmios angariados por *O silêncio dos inocentes* não é casual. Mesmo que, para entusiastas do gênero, o descompasso entre afeto e validação crítica não seja exatamente uma novidade (como se observa em ensaios clássicos sobre o horror, escritos por autores como Gérard Lenne, 1974, e Robin Wood, 1979), no intervalo compreendido entre 1991 e os dias correntes, o horror conseguiu ocupar alguns espaços estratégicos em termos de legitimação hegemônica e incorporação aos cânones para além do nicho que tradicionalmente ocupava. Em sua análise sobre a estratégia de lançamento de *O silêncio dos inocentes* pela Orion Pictures, Mark Jancovich (2002) demonstrou que a crítica especializada e os materiais de divulgação evitaram deliberadamente rotular a obra como um filme de horror, permitindo que o público experimentasse os prazeres e choques característicos do gênero sem que isso comprometesse o capital simbólico associado ao filme. Esse estudo de caso revela o quanto as classificações de gênero cinematográfico são produtos de disputas socioculturais entre diferentes formações de gosto.

Quase 30 anos depois, o ano de 2018 desempenhou outro ponto de virada, pois, com a consagração de *Corra! (Get Out!)*, Jordan Peele, EUA, 2017), indicado pela Academia a diversas categorias, testemunhamos o início de um novo ciclo. Embora tenha conquistado “apenas” o Oscar de Melhor Roteiro Original, o fato de ter sido nomeado para o principal prêmio da noite serviu como uma espécie de atestado de validação do gênero por circuitos que, até então, demonstravam-lhe considerável resistência. Ao mesmo tempo, o fato de ser um filme que se utiliza da gramática do horror para tecer comentários sobre o racismo, a apropriação mitificada dos corpos negros e as fraturas fundadoras da sociedade estadunidense contribuiu para que *Corra!* atingisse segmentos de público para os quais a ideia de um filme de horror dotado de relevância social e política adquiriu tons de quase epifania. Embora, para os *insiders* do nicho, tais conexões não fossem propriamente uma novidade, o “efeito-*Corra!*” fomentou um impulso revisionista direcionado a inúmeras obras do passado, agora reenquadradas sob o prisma de suas habilidades em reverberar temas e questões urgentes dos contextos em que foram produzidas.

No mesmo ano e na mesma premiação, o mexicano Guillermo Del Toro receberia os Oscars de Melhor Filme e Melhor Direção por *A forma da água* (*The shape of water*, Guillermo Del Toro, EUA, 2017). Embora a obra se estruture como uma fábula romântica, ela evoca diretamente o imaginário do horror ao recuperar uma criatura inspirada no clássico *O monstro da Lagoa Negra* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, EUA, 1954). A escolha não é fortuita, dado que Del Toro é um realizador historicamente identificado com o gênero, e utiliza sua iconografia para engajar o filme em um discurso político que assume contornos até um tanto didáticos em sua oposição à intolância do *establishment* americano.

Três anos depois, o *Festival de Cannes* agraciou com a Palma de Ouro o longa *Titane* (Julia Ducorneau, França, 2021). O filme faz inúmeros acenos ao horror corporal, ao mesmo tempo em que enseja reflexões sobre identidades fluidas de gênero e dinâmicas afetivas não-normativas. Embora já houvesse incursões anteriores do cinema francês pelas veredas do horror extremo, a novidade de *Titane* foi a sua legitimação por um espaço, até então, associado a outro tipo de cinema como *Cannes* – o mesmo festival de onde o filme *Desejo e obsessão* (*Trouble every day*, Claire Denis, França, 2001), saiu com a pecha de maldito, duas décadas antes.

“Furar a bolha” tem sido uma expressão algo corrente no léxico das redes sociais contemporâneas, para dar conta de produtos artístico-culturais capazes de transbordar para além dos segmentos de consumo a que se endereçavam em primeira instância. Dois exemplares da safra recente que furaram a bolha são *A substância* (*The substance*, Coralie Fargeat, França/EUA, 2024) e *Pecadores* (*Sinners*, Ryan Coogler, EUA, 2025). O primeiro, partilha com *Titane* a procedência de sua diretora, a francesa Coralie Fargeat, e o recurso à gramática do *body horror*, para discutir temas como etarismo, culto à beleza e hiperexposição midiática. Para além dos prêmios técnicos a que o horror costumava estar confinado na cerimônia do Oscar, o longa de Fargeat recebeu indicações a filme, direção, roteiro original e atriz (a estrela Demi Moore).

No ano seguinte, *Pecadores* já entrou na disputa quebrando o recorde de indicações ao troféu, totalizando 16 nomeações, inclusive as tradicionalmente mais validadas (ator, roteiro original, fotografia, trilha sonora – todas vencidas pelo filme). Trata-se de uma obra à qual o conceito de gênero híbrido se aplica à perfeição, visto que passeia por universos como o do musical, do filme de gangster e, sobretudo a partir de sua segunda metade, do horror vampírico. Tal dispositivo narrativo não se trata propriamente de uma reinvenção da roda; no entanto, a habilidade demonstrada por Coogler em conjugar o que poderia muito bem soar como um artifício estéril com os

múltiplos níveis de debate sobre racismo, apropriação cultural e herança ancestral que o filme tenciona evocar, favoreceu a ampliação do circuito percorrido pelo longa. Por não negligenciar a dimensão do entretenimento, *Pecadores* conseguiu o raro feito de render 375 milhões de dólares para o estúdio que o financiou (a *Warner*) e ser tema de debates em salas de aula de universidades – fenômeno que espelha a reverberação de *Corra!*, quase uma década antes.

É no núcleo desse cenário que uma expressão proposta por Jordan Peele ganha relevância e centralidade no debate sobre a reconfiguração taxonômica do horror. Durante o circuito de promoção de *Corra!*, em 2017, o diretor (estreado em longas, mas oriundo de uma carreira de enorme sucesso na comédia televisiva) compartilhou reflexões sobre seu processo criativo que impactaram o estudo dos gêneros cinematográficos. Peele revelou que sua intenção inicial era conceber uma obra de horror tradicional, operando dentro dos códigos formais de mistério, tensão e choque. Ao avançar na filmagem, porém, ele diz ter notado que a narrativa não se acomodava aos moldes tradicionais focados em monstros ou psicopatas. A partir desse deslocamento, ele cunhou a expressão *social thriller* (que pode ser traduzida livremente como “suspense social”), definindo-a como uma categoria na qual “o vilão supremo e definitivo é a própria estrutura da sociedade” (Phillips, 2017).

O conceito de *social thriller* tem a vantagem de expandir o gênero em vez de negá-lo, como se verifica nos filmes seguintes dirigidos por Peele: *Nós* (*Us*, Jordan Peele, EUA, 2019) e *Não! Não Olhe!* (*Nope*, Jordan Peele, EUA, 2022), além de *A lenda de Candyman* (*Candyman*, Nia DaCosta, EUA, 2021), produzido por ele. O catálogo anglo-saxão abarca sucessos anteriores a *Corra!*, como *O babadook* (*The babadook*, Jennifer Kent, Austrália, 2014), *Corrente do mal* (*It follows*, David Robert Mitchell, EUA, 2014), *Sob a sombra* (*Under the shadow*, Babak Anvari, Reino Unido/Jordânia/Catar/Irã, 2016), e outros posteriores, como *Midsommar* (Ari Aster, EUA/Suécia, 2019).

O panorama global também incorpora produções escandinavas como *Border* (*Gräns*, Ali Abbasi, Suécia/Dinamarca, 2018) e *Inocentes* (*De uskyldige*, Eskeil Vogt, Noruega/Suécia/Dinamarca, 2021). No sudeste asiático, a expansão do gênero se consolidou em obras que discutem o passado colonial, os traumas históricos e a intolerância religiosa, indo desde filmes experimentais como *Hotel Mekong* (*Mekong Hotel*, Apichatpong Weerasethakul, Tailândia/França, 2012) até a série da *Netflix* *Pesadelos e devaneios de Joko Anwar* (*Joko Anwar's Nightmares and Daydreams*, Joko Anwar, Indonésia, 2024). Na Coreia do Sul, o comentário sociopolítico por meio de estratégias do horror atingiu grande projeção internacional com o fenômeno de crítica e



bilheteria *Parasita* (*Parasite*, Bong Joon-ho, Coreia do Sul, 2019), também vencedor do Oscar, além de produções como *O lamento* (*Gokseong*, Coreia do Sul, 2016). O cinema africano e sua diáspora podem ser observados em filmes como *Atlantique* (Mati Diop, Senegal/França/Bélgica, 2019) e *O que ficou para trás* (*His House*, Remi Weekes, Reino Unido, 2020), enquanto a cinematografia latino-americana pode ser representada por *O conde* (*El conde*, Pablo Larraín, Chile, 2023), *O sítio* (*El sitio*, Silvina Schnicer, Argentina/Chile/Brasil, 2024) e *Barrio triste* (*Barrio Triste*, Stillz, Colômbia/Porto Rico/EUA, 2025), entre muitos outros exemplos.

Ainda no mesmo ano em que Peele apresentava sua ideia de *social thriller*, o debate ganhou outros contornos e visibilidade midiática global a partir da polêmica lançada pelo crítico inglês Steve Rose (2017), em artigo publicado no *The Guardian*. Naquela oportunidade, o jornalista sugeriu o termo pós-horror (*post-horror*) para classificar obras como *A bruxa* (*The witch*, Robert Eggers, EUA, 2015), *Ao cair da noite* (*It comes at night*, Trey Edward Shults, EUA, 2017) e principalmente *Sombras da vida* (*A ghost story*, David Lowery, EUA, 2017). Na visão de Rose, produções como essas pretendiam, mais do que provocar os sustos tradicionais, discutir preocupações existenciais e biopolíticas. A nosso ver, a formulação desse conceito disfarçava um acentuado esnobismo intelectual que se manifestaria em outros rótulos subsequentes na literatura dedicada ao gênero. Expressões como *elevated horror* (horror elevado) ou *smart horror* (horror esperto) surgiram em artigos e livros (Church, 2021; Ortolí, 2024) com o intuito deliberado de tornar certos filmes mais aceitáveis. Essa operação crítica remete ao debate sobre o “grande divisor” conceituado por Andreas Huyssen (1986), o qual expõe os mecanismos institucionais voltados a afastar a arte erudita das manifestações de massa.

Ao defender a nomenclatura em novo artigo, publicado cinco anos mais tarde, Rose (2022) escancarou o preconceito antes velado, ao argumentar que os realizadores desses filmes recebiam maior influência de diretores consagrados, como Ingmar Bergman e Robert Altman, do que de cineastas historicamente entrincheirados no horror, a exemplo de Dario Argento e George Romero. Ao celebrar o que classificou como nova “era de ouro” do gênero narrativo, Rose (2022) observou que os filmes mencionados no parágrafo anterior – e mais um punhado de outros, inclusive realizados anteriormente, como *Berberian sound studio* (Peter Strickland, EUA, 2012) e *Personal shopper* (Olivier Assayas, França 2016) – escapavam ao rótulo do horror por tentarem alcançar objetivos estéticos que iam além do “entretenimento puro”.

O texto evidencia um olhar que trata o horror como gênero menor, frívolo e



escapista, o que demonstra ignorância sobre a própria história do gênero. Afinal, ao contrário dessa visão elitista, o horror sempre se constituiu (desde o gótico literário, décadas antes de o cinema sequer existir) como território fértil e profícuo para o debate de mazelas e traumas coletivos, algo que ficou claro no século XX. Um olhar rápido para o cânone estadunidense do cinema de horror do século XX confirma que obras incontornáveis como *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), *A noite dos mortos-vivos* (*Night of the living dead*, George A. Romero, 1968), *O massacre da serra elétrica* (*The Texas chainsaw massacre*, Tobe Hooper, 1974) e *Halloween – A noite do terror* (*Halloween*, John Carpenter, 1978), entre outros, utilizavam convenções e tropos do gênero para abordar as fraturas e paranoias políticas de suas respectivas épocas. De todo modo, Steve Rose (2022) acerta, ao lançar um olhar retrospectivo à década de 2010 e afirmar, referindo-se ao período, que o gênero vivia um momento de efervescência artística e comercial.

É importante assinalar que especialistas em estudos do horror, como Paul Wells (2000), Adam Lowenstein (2005), Robin Wood (2003) têm adaptado protocolos de leitura documentarizante (Odin, 2012) a produtos da cultura pop, enfatizando preocupações demonstradas anteriormente por historiadores da cultura e da mídia, como Marc Ferro (1977), Stephen Heath (1981) e Pierre Sorlin (1980). De diferentes maneiras, todos esses autores enfatizam a importância metodológica de abordar todos os filmes e obras audiovisuais como algo maior do que peças de entretenimento; eles são, também e sempre, documentos culturais e antropológicos, das quais é possível extrair reflexões importantes sobre conflitos sociais das épocas em que foram produzidos. Como bem sintetiza Douglas Kellner (2016, p. 15):

[...] 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.

Adam Lowenstein (2005) argumenta em favor da possibilidade de os filmes de horror terem participado de maneira produtiva do debate sobre essas grandes questões do século XX, por sua capacidade de provocar o choque com o mal. Segundo ele, a



ficção de horror refletiu as ansiedades de cada momento atravessado pela humanidade no período, o que inclui os genocídios, a criação da bomba atômica, os progressos da medicina, a mudança do *status* social ocupado pelas mulheres e pelos grupos sociais minorizados, as crises econômicas, os processos de independência de colônias e ex-colônias, a degradação ambiental etc. A aceleração dessas transformações gerou a necessidade de elaboração de sentimentos de angústia, alienação e culpa, como o cinema de horror não cansou de nos mostrar.

Também é crucial demonstrar que, da perspectiva historiográfica, o estatuto do horror já apresentava contornos fluidos e de difícil delimitação epistemológica. Em livro-texto influente, a britânica Brigid Cherry (2009) sublinha a complexidade histórica de reconhecer um princípio unificador entre os muitos subgêneros, estilos e ciclos de produção que compõem o gênero narrativo. Essa liquidez conceitual – para parafrasear o célebre conceito cunhado por Zygmunt Bauman (2021), e que dá conta da volatilidade e da incerteza que são marcas fundamentais da sociedade ocidental contemporânea – gerou um amplo histórico de disputas teóricas na crítica, evidenciando que a elasticidade das formas do insólito, com frequência, desafia as tentativas de enquadramento institucional e de catalogação definitiva pela academia.

De todo modo, os fenômenos do *social thriller* e do pós-horror marcam uma guinada que encontra forte correspondência – e, de fato, um desenvolvimento paralelo e mesmo anterior – na produção cinematográfica e nos eixos de pesquisa acadêmica no Brasil. Desde meados da década de 2000, pesquisadores vêm identificando a emergência de uma nova e vigorosa geração de cineastas no cenário nacional, que passara a conferir um tratamento estético renovado ao horror (Carreiro; Cánepa, 2025, p. 318-319). Realizadores atuantes em diferentes polos de produção, criando e lançando filmes dentro de modos de produção distintos, têm utilizado as ferramentas afetivas do medo e do desconforto, não para emular pastiches estrangeiros, mas para radiografar de forma direta contradições estruturais da sociedade brasileira (Cánepa; Dennison, 2025).

A contribuição teórica do Brasil a esse debate epistemológico teve início com a proposição do termo “terror incidental”, cuja origem remonta ao ano de 2013. Em artigo publicado na revista eletrônica *Interlúdio* (hoje indisponível na internet), Laura Cánepa (uma das editoras do presente dossiê) apontou a apropriação dos novos códigos de tensão pelo cinema nacional em três filmes lançados nos anos anteriores: *Os inquietos* (Sérgio Bianchi, 2009), *Trabalhar cansa* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011) e *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012). Essa formulação teórica inicial buscou conferir



inteligibilidade a um ecossistema fílmico nacional que passava a ocupar espaços marcadamente realistas e urbanos como o *locus* do pavor.

Diante desses filmes, e ainda que haja neles poucas cenas explicitamente violentas, o espectador se identifica com a percepção dos personagens de que a qualquer momento algo terrível pode acontecer [...] não por estarmos diante de forças sobrenaturais ou de personagens simplesmente insanos – como é típico em filmes do gênero –, e sim em função de mazelas nunca resolvidas da sociedade brasileira. (Cánepa, 2013).

A tentativa de mapear esse ecossistema em expansão ganhou contorno decisivo a partir de meados da década de 2010, tendo como marco a mostra *Medo e delírio no cinema brasileiro contemporâneo*, realizada em Belo Horizonte (MG), em 2014, com produção do crítico e pesquisador Marcelo Miranda. Naquela oportunidade, em palestra proferida no Cine Humberto Mauro, Rodrigo Carreiro (também coeditor deste dossiê) aprofundou a discussão teórica, lançando reflexões sobre o fenômeno da apropriação de códigos e convenções do horror por filmes que não se encaixavam de maneira confortável dentro dos limites do gênero. Em texto publicado no catálogo da Mostra, procurou demonstrar como motivos típicos da ficção de horror aparecem infiltrados em filmes nacionais que tratam de temas como o passado escravocrata, o racismo estrutural, o coronelismo, o subdesenvolvimento periférico, a pobreza urbana e a desigualdade socioeconômica.

De modo geral, é possível afirmar que o pertencimento de determinados títulos a gêneros fílmicos que operam tradicionalmente com a mobilização afetiva dos espectadores não constitui mais um pré-requisito importante para trabalhar-se cinematograficamente sentimentos como medo e suspense. Evidentemente, ao contrário do que reza o senso comum, existe cinema de horror no Brasil, e os filmes vinculados a essa modalidade lidam com esses afetos de modo bastante coerente com a produção internacional dos mesmos gêneros. A grande novidade verificada nos últimos



20 anos, contudo, é a existência de uma produção consistente e respeitável de filmes que trabalham com variações menos comuns de medos e fobias. Essa produção, frequentemente mais autoral, procura evitar algumas convenções tradicionais do cinema de horror e dos filmes de mistério, mas – de modo talvez ambíguo e muitas vezes bastante complexo – emprega outras convenções para discutir e refletir sobre medos e tensões sociais, históricas e até mesmo ideológicas (Carreiro, 2014, p. 21).

Essa expansão teórica ganhou contorno definitivo em novo ensaio de Laura Cánepa (2016, p. 134), no qual a autora optou por substituir a expressão terror incidental por “horror social”, termo que passou a circular e ser citado com regularidade por pesquisadores (Santos, 2018; Borges, 2022; Barreto, 2022; Barros, 2022). A transição terminológica estabeleceu uma correspondência teórica com a ideia de *social thriller* de Jordan Peele, que o diretor iria lançar no ano seguinte, cancelando a existência de uma área cinzenta do cinema contemporâneo, que elege as estruturas sociais coletivas como a fonte primordial do horror.

Ao lado do horror social, Cánepa (2026, p. 128) propôs a existência do que chamou de “horror militante”, caracterizado por uma adesão direta aos subgêneros consolidados como os filmes de monstros ou as criaturas sobrenaturais. São filmes feitos por diretores cujas tramas se localizam confortavelmente dentro das fronteiras do gênero, como Rodrigo Aragão, Paulo Biscaia Filho e Dennison Ramalho. O termo “militante” refere-se ao engajamento ativo de realizadores, críticos e fãs na defesa e legitimação cultural, por meio da participação em festivais, mostras, convenções, publicações especializadas e redes de sociabilidade voltadas ao horror. Isso não quer dizer, contudo, que essa vertente deixe de injetar nessas formas tradicionais uma carga de comentários políticos e de contestação social que tensiona as normas hegemônicas por dentro do próprio gênero, englobando filmes que se orgulham explicitamente de pertencer a essa tradição e que operam a desestabilização revelando as suas próprias engrenagens formais.

Embora o horror militante e o horror social operem por meio de arranjos estilísticos distintos, ambos constituem manifestações legítimas do horror e ambos são intrinsecamente sociais. As duas vertentes compartilham o objetivo de provocar uma perturbação singular na recepção, desestabilizando o senso de realidade através do uso

de ferramentas de gênero. Ambas não se furtam de discutir o poder e a opressão. Enquanto a vertente militante recorre às tradicionais figuras monstruosas, o terror incidental extrai o pavor do funcionamento ordinário e banal das instituições modernas, convertendo a própria rotina civilizatória em um campo minado de tensão psicológica.

A formação desse expressivo catálogo fílmico de horror social, no contexto nacional, remonta a obras como *O invasor* (Beto Brant, 2001), *Gêmeas* (Andrucha Waddington, 1999), *Nina* (Heitor Dhalia, 2004) e *Contra todos* (Roberto Moreira, 2004). Esse inventário veio a ganhar corpo definitivo com o lançamento de obras seminais que redefiniram o estatuto do pavor na produção nacional, em especial os já mencionados *Trabalhar cansa* e *O som ao redor*. Esses títulos incluíram discretamente convenções típicas do cinema de horror – o esqueleto de um monstro emparedado num galpão, vultos sem rosto que se esgueiram pelas ruas – em enredos que discutem mazelas do cotidiano urbano, heranças senhoriais da escravidão e fraturas trabalhistas brasileiras.

No contexto do cinema brasileiro contemporâneo, as expressões do horror social e militante articulam-se a partir das tensões de classe crônicas, da herança da violência patriarcal e do avanço alarmante do fundamentalismo religioso no tecido político e social do país. Cineastas nacionais têm demonstrado como o medo atua como indexador das relações sociais cotidianas, transformando a exclusão de direitos e a fricção violenta entre proprietários e subalternizados na matéria-prima de um autêntico pesadelo nacional. O inventário brasileiro recente expandiu-se com títulos como *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2013), *Quando eu era vivo* (Marco Dutra, 2014), *Mate-me por favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015), *O animal cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2017), *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017), *O nó do diabo* (Ramon Porto Mota, Ian Abé, Gabriel Martins e Jhésus Tribuzi, 2017), *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018), *Morto não fala* (Dennison Ramalho, 2018), *O clube dos canibais* (Guto Parente, 2018), *Mormaço* (Marina Meliande, 2018) e *A noite amarela* (Ramon Porto Mota, 2019).

O cânone nacional segue em pleno crescimento na presente década, incorporando obras provocativas como *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2021), *Todos os mortos* (Marco Dutra e Caetano Gotardo, 2021); *Raquel 1:1* (João Marciano Neto, 2022), *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2023), e *Criadas* (Carol Rodrigues, 2026), produções que demonstram como o cinema nacional tem se apropriado das convenções de horror para discutir questões sociopolíticas como a violência no campo, as fraturas trabalhistas, as desigualdades estruturais, o controle moral e teocrático. Desse modo, seja pela via do horror militante (que muitas vezes ressignifica as monstruosidades mais

tradicionais), seja pela via do horror social (que desestabiliza a aparente normalidade cotidiana), o cinema contemporâneo consolida uma área cinzenta como um território formal para desmascarar violências biopolíticas que estruturam o mundo contemporâneo.

A análise desenvolvida ao longo deste texto demonstra que a instabilidade taxonômica do horror está relacionada à sua extraordinária capacidade de circulação entre diferentes regimes de valor cultural. No contexto do novo milênio, filmes associados ao gênero passaram a ocupar simultaneamente os espaços de maior visibilidade comercial, prestígio artístico e legitimação acadêmica. Ao encher salas de cinema, conquistar reconhecimento em festivais e premiações internacionais e atrair um número crescente de pesquisadores, o horror confirma sua posição como uma das formas culturais mais influentes e dinâmicas da contemporaneidade, tornando insuficientes as tentativas de confiná-lo a categorias rígidas ou a lugares subalternos na hierarquia dos gêneros audiovisuais.

Mesmo com isso em mente, quando propusemos o dossiê para a *Rebeca*, não tínhamos ideia da avalanche de textos que chegaria. Foram quase 60 submissões em poucas semanas, com uma variedade de trabalhos que abarca diferentes momentos históricos, nacionalidades e abordagens teóricas, a partir de pesquisas em estágios diferentes de desenvolvimento – desde aquelas que estão em suas fases iniciais de reflexão até trabalhos amadurecidos por anos de investigação. Para dar conta dessa demanda de avaliação de textos, foram convocados mais de 200 pareceres de colegas de diferentes instituições brasileiras, com formações nas áreas de Artes, Letras, Cinema, Comunicação, Ciências Humanas e Sociais. A seleção levou em conta o grau de maturidade das pesquisas, a aderência ao tema e o número de “vagas” que a *Rebeca* reservou ao dossiê. Com o grande número de aceites em mãos, a revista tomou a decisão editorial de dividir o dossiê em duas partes, e aqui estamos apresentando a primeira, que consiste dos trabalhos que abordam a questão do horror social na produção brasileira.

Os textos reunidos sobre horror social brasileiro permitem acompanhar, em perspectiva histórica, a consolidação de um conjunto de obras que utilizam convenções do horror, do fantástico e do *thriller* para refletir sobre conflitos sociais, políticos e culturais do país. O percurso tem início com o trabalho *O estilo de José Mojica Marins em O despertar da besta (1969) como dispositivo de crítica social*, de Leonardo Frederico & Suzana Reck Miranda, que identifica na estética do excesso, do grotesco e da teatralidade do “pai” do horror no Brasil (José Mojica Marins), um mecanismo de



crítica à hipocrisia moral e aos dispositivos de controle da ditadura militar. Em seguida, outra visita ao horror brasileiro do século XX traz o texto *Um vampiro sob o sol: o vampirismo como crítica social na comédia erótica carioca dos anos 1970*, de Carlos Guilherme Vogel, que mostra como o filme carioca *O vampiro de Copacabana* (Xavier de Oliveira, 1976) já mobilizava a figura do vampiro para questionar normas de masculinidade, sexualidade e comportamento em pleno regime autoritário.

Os textos seguintes abordam obras audiovisuais brasileiras feitas a partir da segunda década do século XXI, evidenciando a diversificação das formas do horror social. *Mal-estar e horror em Mormaço: corpo, cidade e política neoliberal no Brasil contemporâneo*, de Mariana Souto e João Vitor Leal, analisa a articulação entre *body horror* e transformações urbanas associadas ao neoliberalismo; enquanto *Ambivalências do fantástico e do horror no cinema brasileiro: uma análise decolonial do filme As boas maneiras*, de Letícia Xavier de Lemos Capanema & Rodrigo P. S. Fonseca, investiga como raça, gênero, sexualidade e trabalho são tensionados por meio da combinação entre realismo social, fantástico e horror. Já em *Entre a filha-mágica e o pai-monstruoso: do horror doméstico-familiar à cura materna em A sombra do pai*, Roberta Veiga & Luísa Baraldo mostram como a crítica social emerge num filme de horror pela discussão das relações entre patriarcado, classe, raça e religiosidades afro-brasileiras.

O dossiê prossegue com o texto *Horror, fantasma e autoria negra feminina*, de Priscila Andrade & Érico Oliveira, que propõe o fantasma como categoria para compreender tanto a invisibilização de diretoras negras quanto as marcas históricas inscritas em obras brasileiras e estrangeiras, tendo como foco o curta *Pattaki*, da cineasta Everlane Moraes. Na mesma direção, *A traumatização aurál em Marte um (2022): o horror social implicado pelo som*, de Renan Paiva Chaves & Swahili Vidal Moreira, demonstra como a experiência sonora pode materializar medos e vulnerabilidades vividos pela população negra periférica brasileira.

Outros trabalhos enfatizam conflitos de classe e formas contemporâneas de opressão. *Thriller, sociedade e fraturas: Split Field Diopter e as tensões de classe no cinema de Pernambuco*, de Vitor Celso Melo de Faria Jr. & Ian Costa examina como recursos formais do social visualizam divisões sociais. Já *O que teme a classe trabalhadora brasileira? Reflexões a partir de A máquina infernal (2021)* de Maurício Vassali & Giancarlo Backes Couto, identifica uma inflexão recente do horror nacional em direção às angústias da classe trabalhadora diante da precarização neoliberal.

As dimensões de gênero e religião aparecem com destaque em *Monstruosidade e resignificação na ficção seriada: o horror como vetor pedagógico em*



Desalma, de Gustavo Furtuoso & Gabriela Borges, que analisa a monstrosidade como instrumento de crítica na única produção televisiva abordada no dossiê, e em *E à mulher então disse: o dissenso na reescrita da crítica ao fundamentalismo religioso em Raquel 1:1*, de João Marciano Neto, que discute o uso do horror para problematizar violências de gênero associadas ao conservadorismo cristão. Finalmente, *O conservadorismo distópico e a interferência imagética do horror em Medusa*, de Pedro Maciel Guimarães e Lucas Daniel Benvenuti Castro, investiga como o diálogo entre distopia, *slasher* e *folk horror* constrói uma crítica ao avanço do neopentecostalismo conservador.

Tomados em conjunto, os estudos reunidos nesta primeira parte do dossiê sobre o horror social, evidenciam que as expressões brasileiras do gênero constituem hoje um campo de investigação diversificado e em expansão, no qual monstros, fantasmas, doenças, distopias, figuras sobrenaturais e dispositivos formais do suspense funcionam como instrumentos para representar e problematizar desigualdades de classe, raça e gênero, bem como os impactos do autoritarismo, do neoliberalismo e do conservadorismo religioso na sociedade brasileira.

Os artigos também oferecem um panorama do momento atual dos estudos sobre horror no país. Chama atenção a presença de diversas parcerias entre pesquisadoras/es experientes e jovens pesquisadoras/es, sinalizando a renovação geracional do campo e a consolidação de novas agendas de pesquisa. Ao mesmo tempo, observa-se a centralidade das obras produzidas na última década, muitas delas já incorporadas a um proto-cânone contemporâneo que tem mobilizado intensamente a reflexão acadêmica. A coletânea evidencia ainda o incipiente interesse por produções que articulam o horror e a crítica social no contexto de ficção televisiva, demonstrando a amplitude de caminhos pelos quais o gênero vem sendo apropriado para pensar o país.

Desejamos a todes uma ótima leitura!

Referências

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

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

Estadual de Campinas, Campinas, 2022.

BAUMAN, Zygmunt. **A modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. 10ª reimpressão. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

BORGES, Felipe da Silva. **O assombro encarnado**: quando as imagens do horror atravessam filmes brasileiros a partir do político. 2022. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Terror incidental? **Revista Interlúdio** (online), 13 jan. 2013. São Paulo, 2013.

CÁNEPA, Laura. Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações. In: CARDOSO, João Batista Freitas; SANTOS, Roberto Elísio dos (orgs.). **Miradas sobre o cinema ibero latino-americano**. São Caetano do Sul: USCS, 2016, pp. 121-143.

CÁNEPA, Laura; DENNISON, Stephanie. Introduction: Contemporary Screen Horror in Brazil. In: _____. (orgs.). **Brazilian Horror Cinema in the twenty-first century**: neo-fascism, disaffection, resistance. Londres: Tamesis Books, 2025, p. 1-22.

CARREIRO, Rodrigo. Duas espécies de medo. In: MIRANDA, Marcelo (org.). **Medo e delírio no cinema brasileiro contemporâneo**. [Catálogo]. Belo Horizonte: Enquadramento Produções, 2014, pp. 18-27.

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

CHERRY, Brigid. **Horror (Routledge Film Guidebooks)**. Londres & Nova York: Routledge, 2008.

CHURCH, David. **Post-Horror**: art, genre and cultural elevation. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2021.

CHURCH, David. Apprehension engines: the new independent prestige horror. In: FALVEY, Eddie; HICKINBOTTOM, Joe; WROOT, Jonathan (orgs.). **New blood**: critical approaches to Contemporary Horror. Cardiff: The Contributors, 2020, p. 15-34.

FALVEY, Eddie; HICKINBOTTOM, Joe; WROOT, Jonathan (orgs.). **New blood**: critical approaches to Contemporary Horror. Cardiff: The Contributors, 2020.

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

HALBERSTAM, Judith. Skinlick: Posthuman gender in Jonathan Demme's The silence of the lambs. In: STRYKER, Susan; WHITTL, Stephen. **The transgender studies reader**. Londres & Nova York: Routledge, 2013. p. 574-583.

HEATH, Stephen. **Questions of cinema**. Londres: Macmillan Press, 1981.

HUYSSSEN, Andreas. **After the great divide**: modernism, mass culture, postmodernism. Bloomington: Indiana University Press, 1986.



JANCOVICH, Mark. Genre and the audience: genre classifications and cultural distinctions in the mediation of *The silence of the lambs*. In: _____. (org.). **Horror, the film reader**. Londres: Routledge, 2002, p. 151-162.

KELLNER, Douglas. O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood. **Matrizes**, São Paulo, v. 10, n. 1, pp. 13-28, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v10i1p13-28>. Acesso em: 05 jul. 2026.

LENNE, Gérard. **El cine fantástico y sus mitologías**. Barcelona: Anagrama, 1974.

LOWENSTEIN, Adam. **Shocking representation: historical trauma, national cinema, and the modern Horror Film**. Nova York: Columbia University Press, 2005.

MORGAN, Jack. **The biology of horror: gothic literature and film**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**, v. 39, n. 37, pp. 10-30, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238>. Acesso em: 05 jul. 2026.

ORTOLI, Philippe. What remains of Horror in Elevated / Post-Horror? **Imaginaires**, n. 27, pp. 26-45. Disponível em: <https://imaginaires.univ-reims.fr/index.php/imaginaires/article/view/61>. Acesso em: 15 jun. 2026.

PHILLIPS, Michael. Jordan Peele's social thriller launches a directorial career. **Chicago Tribune**, 24 fev. 2017. Disponível em: <https://www.chicagotribune.com/2017/02/24/jordan-peeles-social-thriller-launches-a-directorial-career>. Acesso em: 15 jun. 2026.

RADCLIFFE, Ann. Do sobrenatural na literatura. In: ZANINI, Cláudio; FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (orgs.). **As artes do mal: textos seminais**. Rio de Janeiro: Acaso, 2024, pp. 33-46.

ROSE, Steve. How post-horror movies are taking over cinema. **The Guardian**, 6 jul. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>. Acesso em: 15 jun. 2026.

ROSE, Steve. I called it 'post-horror' – and now I've created a monster. **The Guardian**, 2 ago. 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2022/ago/02/i-created-a-monster-how-post-horror-it-comes-at-night-a-ghost-story>. Acesso em: 15 jun. 2026.

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

SHARF, Zach. Paul Schrader wants better moviegoers, says audiences don't take films seriously. **Indiewire**, 30 nov. 2018. Disponível em: <https://www.indiewire.com/features/general/paul-schrader-moviegoers-dont-take-films-seriously-1202024149>. Acesso em: 15 jun. 2026.

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

STRYKER, Susan; WHITTL, Stephen. **The transgender studies reader**. Londres &



Nova York: Routledge, 2013.

WELLS, Paul. **The Horror genre: from Beelzebub to Blair Witch (Short Cuts)**. Nova York: Wallflower Press, 2019.

WOOD, Robin. An introduction to the American Horror Film. *In*: BRITTON, Andrew; LIPPE, Richard; WILLIAMS, Tony; WOOD, Robin. **American nightmare: essays on the Horror Film**. Toronto: Festival of Festivals, 1979, p. 7-29.

WOOD, Robin. **Hollywood from Vietnam to Reagan...and beyond**. Nova York: Columbia University Press, 2003.



^I Rodrigo Carreiro

Professor do PPGCOM e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFPE, com pós-doutorado pela Universidade Federal Fluminense (RJ). É bolsista de produtividade do CNPq desde 2020. Pesquisa sobre *sound design* e gêneros fílmicos populares, especialmente horror e *thriller*. Publicou mais de 60 artigos científicos, organizou nove coletâneas e escreveu sete livros autorais, incluindo *O som do filme: uma introdução* (Editora da UFPR, 2018, com Débora Opolski e João Godoy), *A linguagem do cinema: uma introdução* (Editora da UFPE, 2021) e *Cinema de horror: uma introdução* (Gênio Editorial, 2025, com Laura Loguercio Cánepa).

E-mail: rodrigo.carreiro@ufpe.br.

^{II} Laura Loguercio Cánepa

Professora do PPGCOM da Universidade Paulista (Unip) e da pós-graduação em Jornalismo Cultural do Centro Universitário Belas Artes, em São Paulo. Realizou pós-doutorado na ECA-USP e foi pesquisadora visitante na Universidade de Leeds (Reino Unido). É bolsista de produtividade do CNPq desde 2025. Investiga horror cinematográfico, cinema brasileiro e novas mídias audiovisuais. Foi responsável pela criação do periódico *Insólita – Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário*. Organizou diversas coletâneas, entre elas *Brazilian Horror Cinema in the Twenty-First Century - Neofascism, Disaffection, Resistance* (2023), pela editora Tamesis, em parceria com Stephanie Dennison. É coautora de *Cinema de horror: uma introdução* (Gênio Editorial, 2025, com Rodrigo Carreiro).

E-mail: laura_canepa@yahoo.com.br.

^{III} Tiago Monteiro

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Professor efetivo do Bacharelado em Produção Cultural e da Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação do Instituto Federal do Rio de Janeiro - Campus Nilópolis, onde é responsável pelo Núcleo de Criação Audiovisual. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade Anhembi Morumbi, com pesquisa sobre o fantástico na obra de Jean Garrett. Suas áreas de interesse giram em torno do insólito e do horror na cultura das mídias, cinema de gênero popular-massivo, *exploitation* e demais manifestações às bordas dos cânones audiovisuais.

E-mail: tjmonteiro@gmail.com.