



Artigo – Dossiê

Horror social: a área cinzenta do gênero no século XXI

**Ambivalências do fantástico e do horror no cinema brasileiro:
uma análise decolonial do filme *As boas maneiras*****Ambivalencias de lo fantástico y el horror en el cine brasileño:
un análisis decolonial de la película *As boas maneiras*****Ambivalences of the fantastic and horror in Brazilian Cinema:
a decolonial analysis of the film *As boas maneiras***Letícia Xavier de Lemos Capanema ^IUniversidade Federal de Mato Grosso, MT, Cuiabá, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-2697-8133>Rodrigo P. S. Fonseca ^{II}Universidade Federal de Mato Grosso, MT, Cuiabá, Brasil
<https://orcid.org/0009-0004-4191-0462>

Resumo: Este artigo analisa o filme *As boas maneiras* (2017), de Marco Dutra e Juliana Rojas, a partir de uma abordagem decolonial. O objetivo é investigar como a obra representa e tensiona as marcas da colonialidade nas relações de raça, gênero, sexualidade e trabalho, mobilizando convenções do realismo social, do horror e do fantástico para problematizar desigualdades históricas e estruturas de poder presentes na sociedade brasileira contemporânea. O referencial teórico articula contribuições dos estudos decoloniais latino-americanos às formulações sobre o fantástico e o horror enquanto modos narrativos. Ao examinar as ambivalências discursivas da obra por meio de sua análise fílmica (estética e narrativa), propõe-se uma reflexão sobre rupturas e continuidades coloniais do fantástico e do horror no cinema brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Fantástico; Horror; Decolonialidade.





Resumen: Este artículo analiza la película *As boas maneiras* (2017), de Marco Dutra y Juliana Rojas, desde una perspectiva decolonial. El objetivo es investigar cómo la obra representa y tensiona las marcas de la colonialidad en las relaciones de raza, género, sexualidad y trabajo, movilizando convenciones del realismo social, del horror y de lo fantástico para problematizar desigualdades históricas y estructuras de poder presentes en la sociedad brasileña contemporánea. El marco teórico articula aportes de los estudios decoloniales latinoamericanos con formulaciones sobre lo fantástico y el horror como modos narrativos. Al examinar las ambivalencias discursivas de la obra mediante su análisis fílmico (estético y narrativo), se propone una reflexión sobre las rupturas y continuidades coloniales de lo fantástico y el horror en el cine brasileño contemporáneo.

Palabras clave: Cine brasileño; Fantástico; Horror; Decolonialidad.

Abstract: This article analyzes the film *Good manners* (2017), directed by Marco Dutra and Juliana Rojas, from a decolonial perspective. Its objective is to investigate how the film represents and challenges the marks of coloniality in realms of race, gender, sexuality, and labor, drawing on the conventions of social realism, horror, and the fantastic to problematize the historical inequalities and power structures embedded in contemporary Brazilian society. The theoretical framework integrates contributions with Latin American decolonial studies and formulations of the fantastic and horror genres as narrative modes. By examining the discursive ambivalences of the work through film analysis (both aesthetic and narrative), the article reflects on colonial ruptures and continuities within the fantastic and horror in contemporary Brazilian cinema.

Keywords: Brazilian cinema; Fantastic; Horror; Decoloniality.

Introdução

Este estudo propõe uma reflexão decolonial sobre os gêneros do horror e do fantástico no cinema brasileiro contemporâneo. Parte-se do entendimento do cinema não apenas como representação, mas como campo de disputa de regimes de sensibilidade e imaginação, tensionando o horror e o fantástico como expressões simbólicas de traumas sociais. O artigo elege como estudo de caso o filme *As boas maneiras* (2017), dirigido por Marco Dutra e Juliana Rojas, para discutir os modos pelos quais a obra rompe e, por vezes, endossa abordagens coloniais das relações raciais, de gênero, sexualidade e trabalho.

Trata-se de uma obra do cinema brasileiro contemporâneo que transita entre o drama social, o fantástico e o horror. O longa-metragem é fruto do núcleo criativo *Filmes do Caixote*, coletivo paulistano fundado em 2010 e marcado por um conjunto de obras que ressignificam o insólito. A partir de trabalhos como *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017), *Todos os mortos* (Caetano Gotardo e Marco Dutra, 2020) e *Cidade; Campo* (Juliana Rojas, 2024), o coletivo consolidou uma identidade própria no chamado Novíssimo Cinema Brasileiro, articulando produção de baixo/médio orçamento, circulação em festivais internacionais e diálogo constante com o cinema de gênero em chave autoral.

As boas maneiras narra a relação entre Clara (Isabél Zuaa), uma mulher negra periférica contratada como babá, e Ana (Marjorie Estiano), uma mulher branca de classe média-alta grávida de um misterioso bebê. A convivência entre as personagens se desenrola em um ambiente marcado por desigualdades e tensões sociais, que gradualmente evolui para uma relação lésbica com inserção de elementos sobrenaturais. Quando o nascimento da criança revela um aspecto monstruoso — um bebê-lobisomem —, o filme desloca o olhar para o horror, tensionando as fronteiras entre o humano e o abjeto. A partir dessa narrativa híbrida — que percorre os territórios do realismo social urbano, do fantástico, do horror e até do musical¹ — o filme constrói uma alegoria sobre as permanências do patriarcalismo colonial no Brasil.

A partir do estudo da obra, indaga-se: o que pode o fantástico e o horror no cinema brasileiro no sentido de provocar reflexões sobre traumas e heranças coloniais que ainda permeiam a estrutura social brasileira? De que maneira o filme provoca leituras críticas às estruturas da colonialidade e, ao mesmo tempo, as reinscreve? Para compreender tais mecanismos e ambivalências em *As boas maneiras*, elegemos cenas que nos parecem representativas dos modos como o filme transita pelos gêneros e promove discursos. Assim, destacamos três momentos cruciais em que são mobilizadas tensões pré-fantásticas, fantásticas e expressões do horror.

A investigação se apoia em um referencial teórico interdisciplinar, articulando os estudos decoloniais latino-americanos com as teorias dos modos narrativos do fantástico e do horror. Ao conjugar análise fílmica e decolonialidade, este trabalho busca contribuir para a compreensão crítica de como o cinema brasileiro contemporâneo elabora e torna visíveis desigualdades históricas ainda presentes na sociedade. Em um contexto marcado pela persistência de conflitos raciais, de gênero, classe e sexualidade, o estudo do cinema nacional mostra-se socialmente relevante por evidenciar os modos pelos quais imaginários, memórias e relações de poder são produzidos, disputados e transformados culturalmente. Nesse sentido, a pesquisa reforça o papel do cinema como espaço de reflexão crítica e de reimaginação das tensões estruturais que atravessam a experiência brasileira.

¹ O filme *As boas maneiras* se vale de elementos do gênero musical de forma estilizada para construir a narrativa de horror, fantasia e drama social. O musical não aparece como um número de dança tradicional, mas sim como uma ferramenta para explorar a subjetividade, a estranheza e a interação entre personagens. Por questões de recorte analítico, este estudo não discute o acionamento do gênero musical no filme, privilegiando outras abordagens.



Definições de base

Antes de explorarmos possíveis relações entre epistemes decoloniais e os gêneros do fantástico e do horror no cinema brasileiro, faz-se necessário a colocação de algumas definições fundamentais.

O colonialismo é aqui entendido como um processo de dominação econômico, territorial, político e cultural de uma nação sobre outra, acontecimento que não somente moldou a política e o modelo econômico mundial que conhecemos hoje, como também originou o conceito de raça, implicando exploração de recursos, imposição de estruturas administrativas e subordinação epistemológica e cultural. Para Aníbal Quijano (2005), o colonialismo não se restringe ao período formal de dominação territorial, mas funda um padrão de poder que se prolonga na modernidade por meio do que denomina “colonialidade do poder” — isto é, a naturalização de hierarquias raciais, epistêmicas e econômicas produzidas no contexto da expansão europeia.

Walter D. Mignolo (2018) amplia essa perspectiva ao afirmar que a modernidade europeia está intrinsecamente ligada à colonialidade. A constituição da modernidade ocidental não pode ser dissociada de processos marcados pela violência, como os genocídios contra povos originários, a escravização de populações africanas, a dominação colonial e a institucionalização de hierarquias raciais. Para o autor, é nesse cenário que emergem as bases do capitalismo mundial.

As heranças coloniais se estendem além das questões econômicas e raciais, sendo gênero e sexualidade outros fatores também afetados pela colonização. A filósofa María Lugones (2008) define esse processo como “colonialidade de gênero”, conceito que descreve a imposição de um sistema binário, hierárquico e heteronormativo de gênero pelos colonizadores europeus, em contraste com formas diversas de organização pré-coloniais. Esse processo esteve atrelado à exploração sexual, racial e econômica, consolidando o lugar de mulheres não-brancas como alvo de violência e desumanização.

O decolonialismo (ou pensamento decolonial), por sua vez, configura-se como campo crítico que emerge sobretudo na América Latina e propõe a superação da colonialidade — isto é, das estruturas de poder, saber e ser que permanecem ativas após o fim formal do colonialismo. Mais do que teoria, o decolonialismo é também um projeto político e epistêmico que envolve a crítica ao eurocentrismo e a valorização de epistemologias indígenas, afrodiaspóricas e populares. O decolonialismo não se limita à teoria social; ele implica uma transformação das formas de narrar e representar o

mundo, promovendo, segundo Mignolo (2008), uma “desobediência epistêmica” que rompe com o monopólio eurocêntrico do saber e questiona regimes de representação coloniais.

A partir dos anos 1990 e 2000, com o fortalecimento do pensamento decolonial, vertentes do cinema latino-americano passam a incorporar explicitamente inflexões críticas sobre a colonialidade estrutural. Parte desse movimento se relaciona a processos de apropriação e transformação de gêneros narrativos amplamente explorados pelo cinema industrial hegemônico, como o fantástico e o horror.

O fantástico e o horror decolonial no cinema latino-americano

Fazendo um paralelo com o livro *As veias abertas da América Latina*, de Eduardo Galeano (1971), Laura Cánepa (2024) argumenta que a imagem de uma América Latina que “sangra sem estancar” se tornou uma poderosa inspiração para artistas do horror e do fantástico do século XXI. Em produções cinematográficas de todo o continente, esses gêneros se potencializaram como expressões decoloniais — dispositivos simbólicos capazes de revisitar feridas históricas, reinscrever corpos marginalizados e dar forma estética e narrativa às violências que estruturam a vida latino-americana.

A partir das definições de Tzvetan Todorov (2019), o fantástico é aqui compreendido como modo narrativo que introduz uma ruptura na ordem do real. Isto é, ele produz hesitação entre explicação racional e sobrenatural, desestabilizando a realidade cotidiana. No contexto latino-americano, o fantástico frequentemente se aproxima do realismo maravilhoso, onde o insólito não contradiz o real, mas o intensifica. O sobrenatural emerge como extensão simbólica da experiência cotidiana.

Já o horror é compreendido como o gênero que mobiliza medo, angústia e ameaça. Julia Kristeva (1980) considera o horror como uma manifestação profunda da abjeção, isto é, o colapso dos limites que definem o sujeito e o mundo. A abjeção, nesse contexto, refere-se àquilo que é expulso da ordem simbólica para preservar a integridade do eu, mas cuja exclusão, paradoxalmente, o constitui. De modo convergente, Noël Carroll (1990) argumenta que o horror mobiliza dois eixos emocionais: o medo e o nojo. O monstro — figura central do gênero — é, ao mesmo tempo, temido e repellido; desperta medo por ser perigoso e nojo por violar as categorias ontológicas aceitas, ao confundir limites como vida e morte, humano e animal, orgânico e inorgânico.



No cinema latino-americano contemporâneo, aqui abordado, o horror nasce das violências estruturais — raciais, sociais, de gênero — herdadas do colonialismo. Cánepa enfatiza que toda uma geração de cineastas da América Latina, marcada pelas influências do horror norte-americano dos anos 1980 e 1990, encontrou nesse gênero um terreno fértil para rearticular suas próprias experiências históricas e culturais. Ao invés de reproduzirem o modelo estrangeiro, esses realizadores ressignificaram seus códigos e atmosferas, incorporando perspectivas locais, mitologias regionais e camadas políticas associadas ao realismo maravilhoso.

Exemplo disso pode ser encontrado no sucesso guatemalteco *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019), história de fantasma sobre o genocídio indígena que venceu o Globo de Ouro na categoria de Melhor Filme em Língua Estrangeira, em 2021, tornando-se um dos longas mais destacados do cinema da Guatemala neste século. É o caso também de *Morto Não Fala* (Dennison Ramalho, Brasil, 2019); *O Mal Que Nos Habita* (Aterrorizados, Demián Rugna, Argentina, 2023); *El Conde* (Pablo Larraín, Chile 2023) e *Huesera* (Michelle Garza Cervera, México, 2022), que articularam lendas locais a histórias de violência contra pobres e minorias em seus respectivos países, recebendo atenção da mídia especializada, festivais e exibidores internacionais (Cánepa, 2024, p.10).

Nesses filmes, a inspiração não emerge do sobrenatural em si, mas das violências concretas e cotidianas de natureza estrutural que persistem como heranças coloniais. Trata-se, portanto, do horror e do fantástico que nascem do real, de um continente que, como observa Cánepa, pode ser compreendido “como um grande cemitério indígena”, metáfora recorrente nas narrativas fantásticas latino-americanas e que alude à construção da modernidade sobre o apagamento de vidas e culturas originárias e “que abriga também boa parte da diáspora africana e de outras regiões empobrecidas do planeta” (Cánepa, 2024. p.10).

No Brasil, essa tendência se manifesta de forma marcante no Novíssimo Cinema Brasileiro², por meio de realizadores que se utilizam do fantástico e do horror

² Segundo Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (2014), o novíssimo cinema brasileiro refere-se a uma

como linguagem crítica, voltada à leitura de um país atravessado por traumas coloniais, desigualdades persistentes e fantasmas históricos. Obras como *Recife frio* (2009), *O som ao redor* (2012) e *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho, reinterpreta o cotidiano urbano e rural a partir de acontecimentos insólitos que tensionam as relações de classe e poder. Em *Recife frio*, por exemplo, um evento misterioso — uma súbita queda de temperatura — reconfigura a vida social da capital pernambucana, expondo antigas hierarquias de classe como o “quarto de empregada”, herança direta da casa-grande escravocrata.

Essa mesma articulação entre o real e o fantástico aparece em *Morto não fala* (Dennison Ramalho, 2018), onde a atmosfera sombria da comunicação com os mortos dialoga com as violências estruturais que atravessam a sociedade brasileira. As dinâmicas de posse, gênero e corpo — ecos da lógica patriarcal e colonial — são aqui transformadas em matéria narrativa, fazendo do sobrenatural uma metáfora da necropolítica. Em *M8 – Quando a morte socorre a vida* (Jeferson De, 2020), o horror é deslocado para o campo do racismo estrutural, mostrando como um Estado forjado por séculos de colonização produz instituições destinadas à repressão e ao controle de corpos negros. De maneira semelhante, filmes como *Todos os mortos* (Caetano Gotardo e Marco Dutra, 2020) e *Um animal amarelo* (Felipe Bragança, 2020) exploram a permanência do passado colonial nas estruturas sociais e afetivas do presente. Ambos articulam temporalidades distintas — o passado da escravidão e o presente neoliberal — para mostrar como o Brasil contemporâneo segue assombrado por violências estruturais não resolvidas.

É nessa mesma chave de leitura que se insere a obra de Juliana Rojas e Marco Dutra, dupla cujo percurso conjunto reflete o amadurecimento de uma vertente crítica no cinema de gênero brasileiro. Desde os curtas *O lençol branco* (2004) e *Um ramo* (2007), passando pelo longa *Trabalhar cansa* (2011), a dupla elabora narrativas em que o insólito emerge do cotidiano, tensionando as fronteiras entre o real e o imaginário para revelar as fissuras do capitalismo periférico e da opressão de gênero. O fantástico e o horror tornam-se lentes para observar o colapso da normalidade e o esgotamento das estruturas sociais. Essa abordagem também se inscreve em *As boas maneiras*, onde acontecimentos fantásticos e a emergência da figura do lobisomem — ícone do horror popular — são reinterpretados como alegorias de violências históricas que atravessam a formação social brasileira.

denominação para a produção brasileira surgida nos anos 2000, marcada por experimentação estética, autoralidade forte, circulação em festivais e reapropriação criativa dos gêneros cinematográficos.

Em suma, o cinema brasileiro contemporâneo, ao se apropriar criticamente do horror e do fantástico, não apenas revisita fantasmas do passado, mas também os reinscreve no presente, transformando o medo em gesto político. Todos esses elementos — as relações entre violência, memória e sobrenatural; a força simbólica do fantástico e do horror como discurso decolonial, bem como suas limitações — serão aprofundados na análise do filme.

Perspectivas analíticas de *As boas maneiras*

Após reconhecimento, com a seleção *Un Certain Regard* em *Cannes* e passagens por diversos festivais internacionais com *Trabalhar cansa* (2011), Juliana Rojas e Marco Dutra seguem para o próximo projeto ainda na vertente do insólito. Se o primeiro longa já quebrava as barreiras do real — com uma atmosfera levemente fantástica —, *As boas maneiras* adentra o fantástico e o horror de maneira concreta, para além do simbolismo. Não diferente do primeiro filme, os cineastas decidem abordar tensões sociais do Brasil contemporâneo.

A entrevista concedida por Rojas e Dutra ao site *Coisa de Cinéfilo* (Teixeira, 2017) revela aspectos fundamentais do processo criativo de *As boas maneiras*. Dutra conta que a ideia inicial surgiu ainda na época de *Trabalhar cansa* (2011), a partir de um sonho em que duas mulheres cuidavam de um bebê em um lugar isolado. A imagem, simples e misteriosa, despertou o desejo de investigar as relações entre maternidade, afeto e alteridade sob um viés fantástico. Rojas complementa que uma das principais influências veio da peça *O círculo de giz caucasiano* (1948), de Bertolt Brecht, cuja discussão sobre maternidade e adoção foi reinterpretada no filme a partir de uma perspectiva emocional e política. Entre pausas e novos projetos, o roteiro foi sendo reelaborado até ganhar coprodução com a França e um formato em que expressões do fantástico e do horror adquirem tons de comentário social. Para a dupla, tais gêneros permanecem como espaços privilegiados para refletir sobre o humano — não apenas como entretenimento, mas como linguagem crítica.

Em entrevista ao jornal *Metrópoles* (Moraes, 2018), os diretores reforçam que a escolha pela fantasia se deu por sua potência libertadora e por permitir a criação de mundos com regras próprias, capazes de refletir criticamente o real. Para eles, o fantástico opera não como fuga da realidade, mas como meio de revelar o que há de mais profundo nas relações humanas. Dutra explica que o longa foi pensado como “um

filme sobre a formação de uma família estranha”, em que o afeto surge em meio à marginalidade e à diferença. Rojas acrescenta que as personagens são párias — seres à margem — e que o filme assume a estrutura de um conto de fadas moderno, no qual não há moral redentora, mas a tentativa de resistir às imposições sociais.

As boas maneiras também se destaca pelo modo como reimagina São Paulo sob uma ótica insólita com nuances góticas. Recriada por meio de *matte paintings*³ do artista brasileiro Eduardo Schaal e da fotografia do português Rui Poças, a cidade aparece como espaço híbrido entre o real e o fantástico, refletindo tensões entre desejo e repressão, impulso e bom comportamento. O uso combinado de efeitos analógicos e digitais — maquiagem, animatrônica e computação gráfica — reforça o caráter artesanal e simbólico da obra, que constrói um imaginário urbano permeado pela poesia visual sombria. Para Rojas e Dutra, a fantasia oferece a liberdade de transformar a paisagem concreta de São Paulo em metáfora, permitindo que a metrópole contemporânea seja lida também como território do inconsciente, da exclusão e da metamorfose.

Para orientar as análises da obra, buscamos apoio no método de análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliót-Lété (1994). De acordo com os autores, analisar um filme significa decompor e reconstruir seus elementos — imagem, som e estrutura narrativa — a fim de compreender o funcionamento interno da obra e os modos pelos quais ela produz sentidos. Essa abordagem, composta por duas etapas complementares, fornece a base para uma análise que busca observar aspectos formais (estéticos, narrativos) e também discursivos.

A primeira etapa, a decomposição, consiste na observação dos elementos constitutivos do filme. Trata-se de descrever enquadramentos, composições, movimentos de câmera, uso do som, ritmo narrativo e construção de espaços, de modo a compreender como esses componentes dialogam entre si. Já a segunda etapa, a reconstrução, parte dessa descrição detalhada para estabelecer conexões interpretativas, revelando o modo como os elementos visuais e sonoros articulam significados e discursos.

Neste estudo, a análise fílmica busca um diálogo com o pensamento decolonial, de modo que a reconstrução do filme não se limite à análise formal, mas permita também evidenciar como escolhas estéticas e narrativas de *As boas maneiras* mobilizam e tensionam heranças coloniais. Assim, busca-se compreender como o filme

³ *Matte painting* é uma técnica de efeitos visuais utilizada no cinema para criar cenários ou extensões de ambiente que não existem fisicamente no local de filmagem. Tradicionalmente, consistia na pintura manual de paisagens, arquiteturas ou fundos em vidro ou tela, combinadas à imagem filmada para compor a cena final. Hoje a técnica é predominantemente digital, combinando fotos, 3D e pintura.

reinscreve ou contesta imaginários coloniais que persistem na sociedade brasileira contemporânea. O olhar analítico aqui proposto pretende explorar três momentos da modulação narrativa do filme: as camadas pré-fantásticas como espaços de tensão do realismo social urbano — onde o fantástico ainda não se manifesta, mas é pressentido como resposta simbólica às feridas históricas da colonialidade; a irrupção do fantástico, em que elementos e acontecimentos insólitos emergem acrescentando camadas sobrenaturais ao cotidiano; por fim, a emergência do horror que se materializa na figura do menino lobisomem.

Tensões coloniais pré-fantástico: representações do feminino

Antes que o sobrenatural se manifeste, a narrativa já revela fissuras que expõem desigualdades estruturais, contradições de classe e marcas da colonialidade inscritas nos corpos e nos espaços. O foco recai, portanto, sobre o “pré-fantástico”, momento em que o real ainda não foi atravessado pelo insólito.

O filme tem início a partir de arquétipos reconhecíveis dentro da tradição narrativa brasileira: Ana, a mulher branca, rica e urbana; e Clara, a mulher negra, periférica e trabalhadora. Tal configuração parece reproduzir o colonialismo de gênero do qual fala María Lugones (2008): enquanto a mulher branca e burguesa era representada como pura e passiva, destinada à reprodução da classe e da raça, as mulheres negras e indígenas foram retratadas como hipersexuais, resistentes ao trabalho pesado e disponíveis sexualmente. À primeira vista, tudo parece caminhar para um discurso unidimensional e previsível, no qual Ana desempenharia o papel da patroa arrogante e insensível, enquanto Clara seria a empregada submissa e moralmente redentora. Essa estrutura reproduz, de certo modo, a herança da representação estereotipada de personagens negras na ficção brasileira, historicamente relegadas a papéis secundários, caricatos e servis. O desenho desse papel feminino racialmente marcado em sociedades patriarcais de estrutura colonial já se anuncia desde a primeira cena, que mostra Clara sendo recebida com frieza e desconfiança na portaria de um condomínio de luxo e encaminhada ao elevador de serviço.

Entretanto, em sentido contrário, o filme se apropria desses clichês e os complexifica e tensiona. O filme desconstrói a personagem Ana ao inseri-la mais profundamente em seu contexto social, revelando as contradições que a atravessam. À medida que a narrativa avança, compreendemos que, embora Ana esteja situada em

um espaço de privilégio racial e econômico — dimensões que a diferenciam de Clara — ela também é atravessada por diversas violências estruturais da sociedade colonial-patriarcal. A progressão narrativa revela que, para além da aparência de domínio, Ana também é vítima de um sistema que exige dela o cumprimento de normas rígidas de gênero, comportamento e moralidade.

Nesse sentido, Ana se torna uma figura que rompe com os padrões esperados pelo patriarcado. Trata-se de uma jovem proveniente do abastado ambiente rural das grandes fazendas do interior de Goiás, mas que se encontra rejeitada pela família e amigos por engravidar de um desconhecido às vésperas de seu casamento. Ao recusar abortar o filho não desejado pela família e pelo noivo, Ana é abandonada por todos e se refugia no apartamento da família na capital paulista que, por sorte, estava em seu nome. Ela literalmente “rompe com as boas maneiras” — como sugere o título do filme — ao transgredir o lugar que lhe é socialmente designado.

Sua escolha por uma maternidade não normativa a torna uma pária, uma mulher excluída e desautorizada pelo próprio grupo social e familiar. A exclusão de Ana não é apenas moral, mas simbólica e corporal: ela passa a ser vista como impura, indesejável e monstruosa aos olhos de seus pares. Esses desdobramentos pré-fantásticos, que atuam no campo do realismo social urbano, são analisados na cena subsequente. Nela se evidencia a consolidação de um contexto colonial e patriarcal que inscreve as duas personagens em condições distintas de opressão, para posterior entrada definitiva no território do fantástico.

Na cena em que Ana e Clara estão em uma loja de *shopping*, a direção e a fotografia operam de maneira simbólica, articulando visualmente as relações de poder e valor social. Os planos gerais, ao inserirem as personagens entre vitrines, prateleiras e produtos, fazem com que elas mesmas pareçam itens expostos, convertendo seus corpos em mercadorias dentro de um espaço que representa o consumo e o *status* social. A cena em que Clara se ajoelha para calçar os sapatos em Ana (Figura 1) pode até fazer sentido dentro da diegese — afinal, a gravidez dificulta certos movimentos —, mas a força simbólica dessa imagem ultrapassa o realismo imediato da narrativa. O gesto, por mais banal que pareça, carrega em si uma violência histórica: a de ver uma mulher negra servindo literalmente aos pés de uma mulher branca. Tal composição reativa imaginários coloniais profundamente enraizados no inconsciente social brasileiro. Seguindo a leitura de Lélia Gonzalez (1984), a figura da “negra-mucama” foi uma das mais persistentes representações do feminino negro na cultura nacional — uma mulher relegada ao espaço doméstico, submissa, cujo corpo é constantemente colocado

a serviço do outro. Nesse sentido, o gesto de Clara não é apenas um detalhe narrativo, mas um eco visual das estruturas de poder que sustentam o racismo à brasileira.

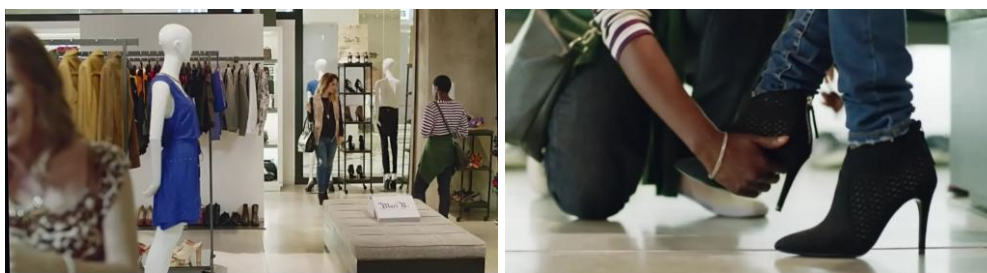


Figura 1: Cena do *Shopping*. Fonte: Capturas *As boas maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

Logo em seguida, a narrativa nos apresenta o encontro entre Ana e Priscila, uma conhecida de classe alta que a trata com desdém. A *mise en scène* reforça discursivamente as hierarquias sociais e raciais que atravessam as personagens: Clara é posicionada ao fundo, quase invisibilizada, representando o corpo negro subalternizado e explorado; Ana ocupa o centro do quadro, espaço intermediário entre privilégio e exclusão; e Priscila domina o primeiro plano, em uma posição de poder e superioridade simbólica. Essa disposição espacial traduz visualmente o conceito de interseccionalidade — revelando como Ana, ainda que branca e de origem burguesa, é também oprimida pelas expectativas de gênero e pelas estruturas patriarcais que a confinam a um papel de docilidade e dependência.

A cena culmina em um gesto revelador: o momento em que Ana tenta pagar suas compras e descobre que seus cartões estão bloqueados (Figura 2). Esse instante materializa, de forma literal e metafórica, a perda de “valor” da personagem. A mulher que, ao romper com a lógica patriarcal e os valores familiares, deixa de pertencer, passa também a ser desvalorizada dentro da estrutura social que a definia. O dinheiro, o consumo e o crédito, que sustentavam sua identidade de classe, tornam-se inacessíveis, e com isso o filme transforma um gesto cotidiano em uma alegoria da exclusão.



Figura 2: Cena do Shopping. Fonte: Capturas *As boas maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

A trajetória de Ana pode ser lida à luz das reflexões de Heloisa Buarque de Hollanda (2020) sobre o sistema moderno/colonial de gênero, que reserva às mulheres brancas burguesas o papel da pureza e da passividade sexual. No mundo de Ana — atravessado por valores de classe média alta e pelo desejo de preservar as aparências — a mulher “respeitável” é aquela que assegura a continuidade da raça e da posição social do homem moderno. A identidade feminina, portanto, se constrói em torno da função reprodutiva, mas apenas quando essa reprodução está legitimada pelo matrimônio e subordinada à lógica patriarcal. Quando Ana engravida fora do casamento, ela rompe com essa ordem simbólica. Sua recusa em abortar a transforma em um corpo desobediente: um corpo que, ao insistir na vida do filho “illegítimo”, desestrutura a imagem da mulher branca como esposa submissa, pura e disciplinada. Esse gesto de resistência, no entanto, não é reconhecido como tal; pelo contrário, a personagem é punida com o isolamento e o desprezo, evidenciando o mecanismo de exclusão que, segundo Hollanda, recai sobre toda mulher que desafia o contrato colonial do gênero. O capital, a respeitabilidade e o “valor” de Ana estavam atrelados à sua função de esposa e guardiã da família — sem isso, resta-lhe o estigma.

Entretanto, o filme não se limita a revelar as fissuras da branquitude feminina dentro do patriarcado. Ele também contrasta esse colapso com a realidade de Clara, cuja experiência é moldada pelo “lado oculto do sistema de gênero”, como define Heloisa Buarque de Hollanda (2020). Enquanto a mulher branca é concebida como “humana” e sua feminilidade é associada à fragilidade e à pureza, as mulheres negras e colonizadas foram historicamente desumanizadas, vistas como corpos “sem gênero”, reduzidas à força de trabalho e ao desejo sexual do colonizador. Clara, nesse sentido, encarna a persistência dessa herança violenta: sua função na narrativa — e na casa de Ana — é a de cuidar, limpar, alimentar e servir, ou seja, garantir que o mundo não racializado continue funcionando. O mesmo sistema que pune Ana é incapaz de reconhecer Clara

como mulher “de verdade”, mas como corpo disponível, resistente e utilitário. Mesmo Ana se inscreve nesse sistema ao explorar Clara, propondo-lhe baixos salários e horas extras não remuneradas.

Ao colocar essas duas mulheres em relação, o filme explicita o abismo de privilégios entre elas. Ambas são vítimas de um patriarcado colonial que define seus lugares sociais, mas as violências recaem de modos distintos. Ana é violentada pela perda de *status* e pela rejeição simbólica; Clara, pela naturalização cotidiana da servidão e pela negação histórica de sua humanidade. Como observa Hollanda (2020), não se trata de uma “competição de sofrimentos”, mas do reconhecimento de que a luta das mulheres negras e amefricanas é ainda mais intensa, pois enfrentam simultaneamente o racismo e o sexismo — um duplo sistema de opressão que estrutura a sociedade brasileira desde a colonização. Assim, o encontro entre Ana e Clara não é apenas o cruzamento de duas histórias femininas, mas o espelho de uma hierarquia colonial de gênero e racializada que, mesmo em ruínas, continua definindo direitos e deveres.

A abordagem proposta por Mary Del Priore (2004) em *História das mulheres no Brasil* amplia o olhar sobre as personagens ao evidenciar como o controle sobre o corpo e o desejo femininos é um dos pilares fundadores da sociedade colonial brasileira. Essa herança colonial também se manifesta na forma como o desejo feminino é associado à transgressão e ao perigo. Del Priore observa que, durante o período colonial, qualquer manifestação de autonomia sexual ou saber feminino — como a feitiçaria, o uso de ervas ou mesmo a expressão do prazer — era vinculada ao demoníaco. A mulher era vista como “animal imperfeito”, incapaz de razão plena, e sua sexualidade como origem de toda corrupção moral. Essa leitura misógina e cristã inscreveu no imaginário a ideia de que o feminino carrega em si algo de misterioso e ameaçador — um traço que o cinema fantástico latino-americano reativa como potência.

Em *As boas maneiras*, o corpo grávido de Ana torna-se o ponto de convergência entre o sagrado e o profano, o natural e o monstruoso. A gestação é mostrada como um processo que ultrapassa o controle da razão e das normas, invadido por forças que lembram o interdito histórico do desejo feminino: aquilo que o patriarcado tentou conter retorna como assombro. Nesse sentido, o filme atualiza a longa tradição de demonização do corpo das mulheres, transformando-a em alegoria do horror colonial. O fantástico e o horror emergem exatamente do que a lógica civilizatória classificou como impuro e corrompido — o corpo feminino que deseja, sangra e gera fora das normas. O monstro que habita Ana e, posteriormente, se encarna em seu filho, é também a materialização de séculos de repressão e medo.



A decisão por manter a gravidez indesejada pela família e a evolução da gestação são os pontos de inflexão que introduzem elementos fantásticos na narrativa. Nesse contexto, eles emergem não como punição moral à personagem, mas como a revelação da monstrosidade que reside nas estruturas sociais que a oprimem.

Enfim, o fantástico

É a partir desse início — onde o real social urbano é atravessado por violências estruturais — que o filme revela o surgimento de elementos fantásticos. Assim, o sobrenatural não rompe com o real, mas emerge de suas próprias fissuras. Os primeiros elementos fantásticos surgem de maneira progressiva e ambígua, operando inicialmente no registro da estranheza antes de se afirmarem como sobrenaturais. A obra constrói sua dimensão fantástica a partir de uma atmosfera de inquietação que antecede a revelação explícita do monstruoso.

O primeiro grande vetor do fantástico é a gravidez de Ana. Desde os encontros iniciais com Clara, surgem sinais de que há algo fora da ordem natural: desejos alimentares compulsivos e associados à carne crua; sonambulismo; feridas e marcas corporais ambíguas; uma gestação que parece seguir uma lógica fisiológica incomum. Aqui, instala-se o que, na concepção de Todorov (2019), poderíamos chamar de hesitação: estamos diante de uma gravidez patológica ou sobrenatural?

O filme faz do fantástico uma continuidade do comentário social, um espelhamento do que já está instaurado na realidade, como se o sobrenatural fosse apenas o extravasamento visível das violências invisíveis. O que se anuncia no pré-fantástico — a exploração da mulher negra, a lógica servil, a colonialidade do poder, as imposições de gênero e suas violências — encontra, na emergência de situações fantásticas e, posteriormente, no horror do corpo monstruoso do lobisomem, suas formas simbólicas, deslocando o estranho da ordem moral para a ordem histórica. Desse modo, longe de ser um recurso de fuga da realidade, o fantástico torna-se um modo de enfrentá-la. Ele atua como alegoria política das continuidades coloniais no presente.

Perpetuando estereótipos

Embora o filme apresente um possível discurso crítico à sociedade colonial brasileira, é importante atentar que ele não chega a problematizar a questão de modo direto. Embora intensificadas pela atmosfera insólita, as tensões coloniais tendem a ficar no plano do subentendido. A relação de exploração que Ana estabelece com Clara evoca a distinção dos papéis sociais femininos racializados, seja no ambiente da portaria do prédio de luxo, na loja do *shopping* ou na dinâmica privada do ambiente doméstico. Há uma ambivalência do filme em relação à força dessas imagens e aos discursos que carregam. Como parte dessa análise, ressaltamos a cena em que Clara percebe que a criatura gestada por Ana tem necessidade de sangue. Assim, ela se corta e joga seu sangue sobre o macarrão, para saciar a fome da patroa (Figura 3). A imagem de uma mulher negra a sangrar propositalmente para satisfazer à sua patroa branca traz de imediato as discussões exploradas por Lélia Gonzalez (1984) a partir dos sentidos construídos em torno da mucama.

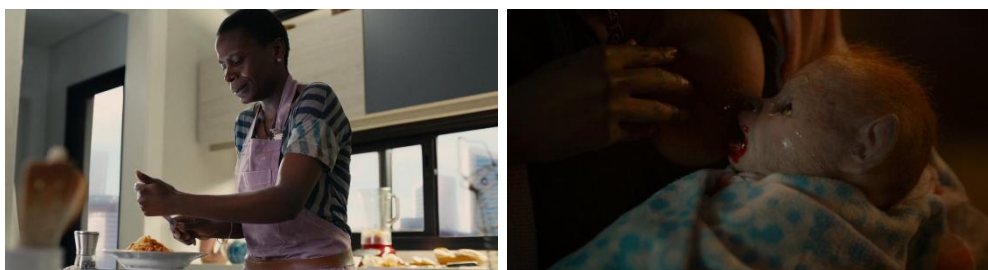


Figura 3: Clara sangra para alimentar a patroa e a criatura.
Fonte: Capturas do filme *As boas maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

Essa lógica de alienação conecta-se diretamente à historicidade da função de “servir”. Gonzalez estabelece uma linha de continuidade entre a mucama do período escravocrata e a empregada doméstica contemporânea, afirmando que a trabalhadora doméstica é a “mucama permitida”, figura que sustenta não apenas sua própria família, mas também a estrutura cotidiana da família branca. Historicamente designada para o serviço doméstico e para a satisfação das exigências do senhor — dimensão frequentemente silenciada nos registros oficiais —, a mucama constitui o arquétipo dessa posição social. Igualmente, a cena em que Clara amamenta o bebê-lobisomem — que lhe fere o seio sugando-lhe o sangue — evoca o mesmo imaginário colonial que



inscreve a personagem na figura da “mãe preta” — a mulher negra que amamenta, cria e cuida dos filhos da família branca. A naturalização dessas funções é tão profunda que a sociedade brasileira tende a associar automaticamente o corpo negro feminino ao trabalho servil.

Nesse sentido, a cena em que Clara sangra para alimentar Ana e seu bebê-monstro não podem ser lidas apenas como gestos sacrificiais inscritos na lógica narrativa de um filme fantástico. Ela reatualiza simbolicamente a economia colonial do corpo negro feminino como fonte de sustento, cuidado e exploração. O sangue derramado não é apenas elemento narrativo ligado à criatura monstruosa, mas signo de uma longa duração histórica em que o corpo da mulher negra é convocado a nutrir, servir e se sacrificar. Se o filme pretende construir uma crítica, ele simultaneamente toca em um imaginário profundamente sedimentado, no qual a relação entre mulher negra e o servir é estruturante. É nessa tensão entre denúncia e reprodução simbólica que a análise se complexifica, exigindo atenção aos limites e às ambiguidades da representação.

Essa leitura também pode ser tensionada a partir das formulações de Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (2008 [1952]). Para o autor, a estrutura colonial produz uma alienação recíproca: o negro torna-se “escravo de sua inferioridade”, enquanto o branco se aprisiona na fantasia de sua superioridade. Ambos operam dentro de uma lógica neurótica sustentada por hierarquias raciais internalizadas. Nesse sentido, a subserviência não é uma disposição natural do colonizado, mas um comportamento deliberadamente inculcado por meio do medo, da violência simbólica e da construção sistemática de complexos de inferioridade. A figura do “bom preto” — dócil, trabalhador, obediente — constitui um arquétipo exigido pela sociedade colonial, que julga o sujeito negro a partir de uma imagem que ele não criou, mas da qual não consegue escapar.

Por fim, nessas cenas, o fantástico não opera como instância de subversão das estruturas coloniais, mas tende a reafirmá-las simbolicamente. Em vez de tensionar a lógica histórica da subserviência atribuída ao corpo negro feminino, a imagem da mulher negra que sangra para saciar a patroa branca e a seu bebê reinscreve, ainda que sob a roupagem do insólito, a economia colonial do sacrifício e da doação compulsória.

Fantástico e ressignificação de conceitos coloniais

É pertinente analisar a primeira cena de tensão sexual entre Ana e Clara a partir da transição do fantástico para o horror. Até esse momento da narrativa, ambas as personagens são apresentadas como mulheres que, embora situadas em posições sociais distintas, compartilham experiências de apagamento e opressão por não corresponderem plenamente aos padrões de feminilidade herdados de uma sociedade marcada pela colonialidade. Ana é atravessada por expectativas normativas que regulam seu corpo e sua maternidade; contudo, seus privilégios raciais e de classe fazem com que sua opressão opere em escala distinta daquela vivenciada por Clara. Ainda assim, ambas são tensionadas por um sistema que delimita os contornos do que é aceitável para o feminino.

Até então, o filme sugere que Clara é uma mulher lésbica — como indica a cena no bar — acrescentando uma dimensão fundamental à construção da personagem. Sua reserva em relação à própria sexualidade pode ser compreendida como estratégia de autopreservação, considerando que o corpo da mulher negra lésbica ocupa um lugar de vulnerabilidade intensificada em uma sociedade estruturada por racismo e heteronormatividade. No caso de Ana, o que se apresenta inicialmente é a heteronormatividade como expectativa social naturalizada, elemento frequentemente associado ao imaginário da mulher branca de classe alta. O desenvolvimento da narrativa, entretanto, subverte essa previsão ao deslocar a relação entre patroa e empregada para o campo do desejo. A primeira cena de beijo entre elas é marcada por tonalidade fantástica: Ana, sonâmbula e sob influência da criatura que gesta, dirige-se à geladeira em busca de carne; ao aproximar-se, Clara é inesperadamente beijada (Figura 4). O gesto rapidamente assume contornos violentos, culminando em sangue, o que inscreve o desejo na chave do horror.



Figura 4: Clara beija e ataca Ana.

Fonte: Captura do filme *As boas maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

Sob perspectiva decolonial, é significativo que esse romance surja mediado pelo fantástico e pelo grotesco. A associação entre desejo lésbico e dimensão monstruosa dialoga historicamente com construções coloniais que atribuíram às dissidências sexuais um caráter antinatural, pecaminoso ou demoníaco. Assim como no imaginário religioso colonial, em que práticas não heteronormativas eram vinculadas ao desvio e à ameaça moral, o filme introduz o amor entre as personagens sob o signo da possessão e da violência. A tensão que emerge dessa escolha estética abre espaço para problematizar se o fantástico, nesse ponto, atua como estratégia crítica ou se acaba por reinscrever, ainda que de forma ambígua, representações historicamente marginalizadoras.

Essa construção do desejo entre Ana e Clara, atravessada pelo horror, não surge em um vazio histórico. Como aponta Mary Del Priore (2004), mulheres que escapavam aos ideais de castidade, obediência e reprodução eram sistematicamente perseguidas e enquadradas como ameaças à ordem social e eclesial. Entre elas figuravam tanto as chamadas “feiticeiras” quanto aquelas acusadas de práticas homoeróticas. Ainda que não fossem categorias idênticas, eram frequentemente aproximadas pelo mesmo imaginário de desvio e corrupção moral.

O tratado demonológico *Malleus maleficarum* (*O martelo das feiticeiras*, 1997 [1486]) escrito pelo clérigo e inquisidor Heinrich Kramer juntamente com James Sprenger, amplamente difundido no contexto europeu e influente na mentalidade inquisitorial que se estendeu ao mundo colonial, afirmava que “toda bruxaria tem origem na cobiça carnal, insaciável nas mulheres” (Kramer; Sprenger, 1997 [1486], p. 121). Tal formulação revela como a sexualidade feminina — especialmente quando dissociada do matrimônio reprodutivo — era concebida como força desestabilizadora, facilmente associada ao demoníaco. Nesse enquadramento, práticas homoeróticas entre mulheres eram lidas não como expressão legítima de afeto ou desejo, mas como manifestações de desordem moral e influência satânica. A mulher, considerada pelos autores inquisidores, por sua natureza, como uma agente de Satã (Kramer; Sprenger, 1997 [1486]), tinha sua sexualidade permanentemente sob suspeita. Seus fluidos corporais, seus desejos e suas práticas eram frequentemente vinculados à feitiçaria, à manipulação e à ameaça. O corpo feminino tornava-se, assim, território de vigilância e punição. A sexualidade que escapava ao controle patriarcal não era apenas pecado — era perigo.

Ao retornarmos à cena do filme, essa herança colonial ilumina a escolha de representar o primeiro beijo entre Ana e Clara sob o signo da possessão e da

monstruosidade. O desejo entre mulheres não emerge como gesto consciente e afirmativo, mas como efeito da força obscura da criatura que habita o corpo de Ana. A mediação pelo fantástico ecoa, ainda que de modo não necessariamente intencional, a tradição que associou lesbianidade à corrupção demoníaca.

Retomando María Lugones (2008), é fundamental destacar que, para a autora, o colonialismo não se limitou a impor arranjos europeus pré-existentes, mas instituiu um sistema moderno/colonial de gênero que articulou raça e sexualidade como tecnologias centrais de organização do poder. A heterossexualidade, nesse contexto, não opera como dado “natural”, mas como norma compulsória — um dispositivo político que regula, hierarquiza e violenta corpos de maneira desigual. Se o sistema moderno/colonial estabelece o que é “natural” — inclusive no âmbito do desejo —, aquilo que escapa a essa norma tende a ser lançado ao domínio do estranho, do monstruoso, do sobrenatural.

No entanto, o filme parece operar uma inversão produtiva: é justamente no que não é reconhecido como natural que as personagens encontram brechas para expressar subjetividades, desejos e afetos interditados. Sitiadas por cadeias múltiplas de opressão — racial, de classe, de gênero e sexual —, Ana e Clara acessam, por meio do afeto e do fantástico, um espaço de possibilidade. Assim, o fantástico deixa de operar como simples reforço do estigma e passa a funcionar como lente crítica: ao expor a brutalidade da reação social, revela que o verdadeiro horror talvez não esteja no que é chamado de monstruoso, mas no sistema que insiste em produzir monstros para justificar sua própria violência.

O horror corporal na figura do lobisomem

No filme, o horror se faz presente de maneira concreta e definitiva a partir da cena do nascimento de Joel (o bebê-lobisomem) e a concomitante morte brutal de Ana. Dialogando com o *horror gore*⁴, a cena é marcada pela exibição explícita da mutilação do corpo de Ana e pela visualização da imagem grotesca do lobisomem recém-nascido (Figura 5). Assim o corpo feminino e do bebê são atravessados por uma experiência monstruosa que rompe com o naturalismo do parto e os aproxima do horror corporal. O *gore* surge como intensificação dramática e pode ser pensado em diálogo com as

⁴ O *horror gore* é um subgênero do horror caracterizado pela exibição explícita e gráfica de violência física, com ênfase em mutilações, sangue em abundância e destruição corporal. A palavra *gore* (em inglês) significa “sangue derramado”, indicando o foco na materialidade do corpo violentado.

noções de abjeto de Kristeva (1980) e Carroll (1999), pois o sangue, o parto brutal e a animalidade rompem fronteiras simbólicas (humano e animal; materno e monstruoso). A abjeção também move Clara que, em um primeiro momento, tem o impulso de matar o bebê-monstro, mas hesita e decide acolher o recém-nascido. O tempo passa. A criança é criada por Clara, que precisa conter os instintos violentos do menino lobisomem.

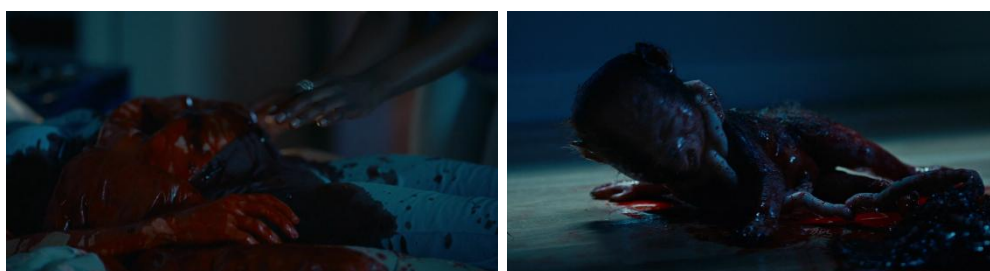


Figura 5: Parto de Ana. Fonte: Capturas *As boas maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

No entanto, é no final do filme que o horror toma uma forma politicamente mais orientada. Após o ataque de Joel à colega de escola, durante a festa junina, se dá uma das sequências mais significativas para compreender sua dimensão política. A perseguição que se instaura no bairro não é filmada a partir da subjetividade do protagonista nem da individualização de seus perseguidores. Ao contrário, a câmera registra a multidão como massa indistinta: corpos nas sombras, movimentos fragmentados, ruídos difusos, gritos que ecoam mais como força coletiva do que como vozes identificáveis (Figura 6).



Figura 6: Sequência final. Fonte: Capturas *As boas maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

A ausência de caracterização individual desses sujeitos não parece casual. Ao retirar traços pessoais da multidão, o filme a transforma em entidade abstrata — uma força social organizada pelo ódio comum. Não se trata de indivíduos reagindo a um acontecimento específico, mas de um corpo coletivo que age como mecanismo disciplinador: a multidão encarna a norma. Formalmente, essa escolha desloca o foco do evento pontual (o ataque) para a resposta social. A encenação sugere que, independentemente das motivações de Joel, aquela coletividade já estava preparada para eliminá-lo. A perseguição assume, assim, um caráter quase ritualístico: é a comunidade exercendo sua função de expurgo.

Sob uma perspectiva decolonial, essa sequência revela uma tensão central. Ao longo do filme, a sociedade apresentada impõe às protagonistas violências estruturais atravessadas por raça, gênero e sexualidade. São corpos dissidentes em um espaço social moldado por heranças coloniais que hierarquizam afetos, legitimidades familiares e identidades. No entanto, é essa mesma sociedade que se mobiliza para destruir a criatura que nasce justamente dessas dissidências. Há, portanto, uma ironia estrutural: o “monstro” não surge como ruptura isolada, mas como produto de um sistema que primeiro oprime e depois pune o que escapa à norma. A multidão que persegue Joel é a mesma ordem social que construiu as condições de sua existência como alteridade.

Por sua vez, Joel, enquanto personagem, condensa simbolicamente múltiplas camadas de tensão social. Se, por um lado, ele é um personagem que poderia ocupar uma posição relativamente protegida dentro da lógica colonial (um menino branco), por outro, sua natureza e origem desestabilizam o ideal normativo. Filho ilegítimo de um padre — figura que representa autoridade religiosa e moral — e inserido em um núcleo familiar lésbico e interracial, Joel encarna a ruptura com o modelo tradicional de família, de filiação e de legitimidade.

Nesse sentido, o filme parece operar uma ampliação do conceito de monstrosidade. Joel não é apenas o lobisomem; ele é o “outro”. Sua monstrosidade não reside exclusivamente na transformação física, mas naquilo que sua existência simboliza para aquela comunidade. Ele representa aquilo que escapa às categorias fixas e às expectativas herdadas de uma moralidade colonial: a mistura, o desvio, a reconfiguração dos laços familiares e afetivos. O personagem materializa, no campo do horror cinematográfico, o que Todorov e Perrone-Moisés denominaram no estudo *A conquista da América: a questão do outro* de “crise da alteridade” (Todorov; Perrone-Moisés, 2003), isto é, a incapacidade colonial de reconhecer a diferença sem

transformá-la em inferioridade e abjeção.

Essa ampliação do conceito de monstrosidade pode ser aprofundada a partir das reflexões de Jeffrey Jerome Cohen em *Monster theory: reading culture* (1996). Para o autor, o monstro não deve ser compreendido como simples criatura fantástica ou anomalia biológica, mas como uma construção cultural que emerge em momentos de tensão histórica. Cohen propõe que o corpo do monstro funciona como um “corpo cultural”, isto é, como uma materialização simbólica de medos, desejos e ansiedades específicas de uma determinada sociedade (Cohen, 1996).

Sob essa perspectiva, a monstrosidade não reside apenas na aparência ou na ação violenta da criatura, mas naquilo que ela passa a significar. O monstro opera como texto social, condensando conflitos que ultrapassam sua existência individual. Aplicando essa formulação à construção de Joel, percebe-se que sua figura extrapola a dimensão literal do lobisomem. Seu corpo torna-se ponto de convergência de tensões morais, religiosas e familiares que atravessam a comunidade representada no filme.

Cohen também argumenta que o monstro encarna a alteridade — ele é a “diferença feita carne”, uma alteridade que parece vir de fora, mas que, na verdade, é produzida no interior da própria cultura que a rejeita. Joel ocupa precisamente essa posição paradoxal. Ele não é externo àquela sociedade; ao contrário, é seu produto. No entanto, sua origem tensiona diretamente os parâmetros normativos que estruturam aquele espaço social.

A leitura da monstrosidade como construção cultural pode ser ampliada quando articulada às formulações decoloniais sobre a produção histórica do “Outro”. Se, em Cohen (1996), o monstro aparece como a diferença tornada corpo, nos autores decoloniais essa diferença é compreendida como resultado de um projeto geopolítico e epistêmico de dominação. Para Frantz Fanon (1961) o colonizado não é percebido pelo colono apenas como diferente, mas como ameaça moral absoluta. Ele é construído como a negação dos valores civilizatórios, como corpo perigoso, desprovido de ética e incapaz de racionalidade plena. O humanismo europeu, segundo o autor, afirma-se como universal ao mesmo tempo em que exclui o colonizado da categoria de homem. O colono é o sujeito; o colonizado é o “outro” sub-humano.

Se retornarmos à construção de Joel, essa articulação teórica ilumina novas camadas da narrativa. A comunidade que o persegue não reage apenas a um ato isolado de violência; ela reage àquilo que identifica como desvio estrutural. A monstrosidade, nesse contexto, não é apenas metáfora cultural, mas mecanismo de exclusão ontológica. Joel passa a ocupar um lugar que, na lógica colonial descrita por Fanon

(1961), corresponde à posição do corpo perigoso, do mal a ser contido. Ao transformar Joel em monstro, a comunidade reafirma seus próprios limites de humanidade. A exclusão opera como tecnologia de estabilização identitária.

Se, até então, a narrativa evidenciava o processo de produção do “monstro” como mecanismo de exclusão social, a cena final desloca essa lógica ao transformar a monstrosidade em gesto de resistência. Quando Clara liberta Joel de suas correntes, o que se encena não é apenas a libertação física da fera, mas a recusa simbólica da posição de submissão. Ao se levantarem e gritarem contra a multidão que se aproxima — e que provavelmente os conduzirá ao aniquilamento — os personagens deixam de ocupar o lugar passivo que lhes foi imposto. O grito, nesse contexto, não é pedido de clemência; é afirmação de existência e insubmissão.

Desse modo, a derradeira cena do filme reconfigura a figura do monstro. Se, ao longo da narrativa, Joel foi construído como alteridade perigosa, no desfecho ele emerge como sujeito que reivindica humanidade. A monstrosidade deixa de ser apenas marca de exclusão e passa a operar como linguagem de enfrentamento. O filme, assim, não oferece reconciliação com a ordem social, mas evidencia suas fissuras, sugerindo que, diante de estruturas coloniais persistentes, existir — e afirmar essa existência — pode ser, em si, um ato de resistência.

Considerações finais

Buscamos analisar o filme *As boas maneiras* a partir do diálogo entre epistemologias decoloniais e o estudo do fantástico e do horror. Partimos da compreensão do cinema como campo de disputa simbólica, capaz de reinscrever ou tensionar heranças da colonialidade que atravessam as estruturas de raça, gênero, sexualidade e classe no Brasil contemporâneo. Nesse percurso, mobilizamos as formulações sobre colonialidade do poder e de gênero (Quijano, 2005; Mignolo 2008, 2018; Fanon, 2008; Lugones, 2020), as discussões acerca do fantástico (Todorov, 2019), do horror e da abjeção (Carroll, 1999; Kristeva, 1989), além das contribuições de autoras como Lélia Gonzalez (1984), Heloisa Buarque de Hollanda (2020) e Mary Del Priore (2004), articulando-as a uma análise fílmica (Vonoye; Goliot-Lété, 1999).

A partir desse procedimento, propusemos a leitura de três momentos estruturantes do filme. Assim, no plano pré-fantástico, evidenciamos como a obra constrói uma cartografia das desigualdades herdadas da formação patriarcal colonial

brasileira. A relação entre Clara e Ana atualiza hierarquias raciais e de classe sedimentadas historicamente, ao mesmo tempo em que revela fissuras no interior da feminilidade branca burguesa. Nesse ponto, o filme opera de modo crítico ao evidenciar que o horror social precede o sobrenatural.

Com a entrada do fantástico, a narrativa desloca a hesitação para o campo simbólico. A gestação monstruosa e os comportamentos insólitos não aparecem como ruptura externa ao real, mas como intensificação alegórica de suas violências. O fantástico, nesse sentido, atua como gramática política: torna visível o que a racionalidade social naturaliza. Entretanto, é precisamente nesse ponto que se instalam as ambivalências centrais do filme. Se, por um lado, o fantástico e o horror funcionam como dispositivos críticos, por outro, determinadas imagens reinscrevem imaginários coloniais profundamente sedimentados, como os arquétipos da “mucana”, da “mãe-preta” e do “bom preto”.

No desfecho, o horror desloca-se do corpo monstruoso para o corpo social. A perseguição final evidencia que o verdadeiro mecanismo monstruoso reside na coletividade disciplinadora, na multidão anônima que encarna a norma e atua como instância de expurgo. O monstro, assim, não é apenas criatura fantástica, mas síntese das tensões coloniais não resolvidas.

As ambivalências do fantástico e do horror em *As boas maneiras* devem ser compreendidas como parte constitutiva de sua complexidade. Ao operar dentro de imaginários culturais marcados pela experiência colonial, a obra não escapa completamente às formas simbólicas que busca tensionar.

Referências

AS BOAS Maneiras. Direção: Juliana Rojas; Marco Dutra. Produção: Globo Filmes. Brasil; França, 2017. 135min, sonoro, colorido.

CÁNEPA, Laura. L. **Medo de quê?:** uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese (Doutorado). 2008. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

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

CÁNEPA, Laura L. O horror corre nas veias do cinema latino-americano. **Revista Memorial Cultural**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 10–11, nov. 2024. Disponível em: <https://memorial.org.br/wp-content/uploads/2024/11/Memorial-Cultural-2-1-1.pdf>. Acesso em: 26/02/2026.



CARREIRO, Rodrigo; CÂNEPA, Laura L. **Cinema de horror: uma introdução**. São Paulo: Gênio Editorial, 2025.

CARROLL, Noël. O que é o cinema do terror? *In*: _____. **Filosofia do horror ou paradoxo do coração partido**. São Paulo: Unesp, 1999. p. 15-42.

COHEN, Jeffrey Jerome. Monster Culture (Seven Theses). *In*: _____. (ed.). **Monster theory: reading culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 03-25.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Prefácio de Jean-Paul Sartre. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008 [1952].

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Galeano de Freitas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, p. 223-244, 1984. Disponível em: <https://patriciamagno.com.br/wp-content/uploads/2021/04/GONZAL1.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2026.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar, 2020.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. Tradução de Paulo Fróes. 12 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997 [1486].

KRISTEVA, Julia. **Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção**. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar, 2020.

MORAES, Felipe. “A fantasia é libertadora”, dizem diretores de As Boas Maneiras. **Metrópoles**, 10 jun. 2018. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/a-fantasia-e-libertadora-dizem-diretores-de-as-boas-maneiras>. Acesso em: 04 jul. 2026.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: https://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em: 04 jul. 2026.

MIGNOLO, Walter D.; WALSH, Catherine E. **On decoloniality: concepts, analytics, praxis**. Durham: Duke University Press, 2018.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **“Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência**. 2014. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PRIORE, Mary Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. 7 ed. São Paulo: Contexto,



2004.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

TEIXEIRA, Wanderley. Entrevista (XIII Panorama): Juliana Rojas e Marco Dutra, de As Boas Maneiras. **Coisa de Cinéfilo**. [Entrevista concedida a] Wanderley Teixeira. 10 nov. 2017. Disponível em: <https://coisadecinefilo.com.br/entrevista-xiii-panorama-juliana-rojas-e-marco-dutra-de-as-boas-maneiras/>. Acesso em: 20 out. 2025.

TODOROV, Tzvetan; PERRONE-MOISÉS, Beatriz. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

^I Letícia Xavier de Lemos Capanema

Professora do bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Comunicação, ambos da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Supervisora do *Cineclubes Coxiponés* da UFMT. Líder do Grupo de Estudos em Cinemas e Audiovisuais – GECAS/UFMT.

E-mail: capanema.leticia@gmail.com.

^{II} Rodrigo P.S. Fonseca

Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Graduado em Cinema e Audiovisual pela UFMT com mobilidade na Universidade da Beira de Interior (Portugal).

E-mail: rodrigopsfonseca@gmail.com.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de pesquisa de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

Fontes de financiamento:

Não se aplica.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Os resultados desta pesquisa foram parcialmente apresentados no *ET 3 – Fabulações, realismos e experimentações estéticas e narrativas no cinema mundial* durante o XXVIII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine, realizado na Universidade Federal do Pará, no período de 30 de setembro a 03 de outubro de 2025.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:

Letícia Xavier de Lemos Capanema e Rodrigo P.S. Fonseca.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Letícia Xavier de Lemos Capanema e Rodrigo P.S. Fonseca.

Redação do manuscrito:

Letícia Xavier de Lemos Capanema e Rodrigo P.S. Fonseca.

Artigo recebido em: 27/02/2026. Aprovado em 08/06/2026.