

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

RODRIGO P.S. FONSECA

**PERSPECTIVAS DECOLONIAIS SOBRE O HORROR E O FANTÁSTICO NO
CINEMA BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DE "AS BOAS MANEIRAS"**

CUIABÁ - MT

2026

RODRIGO P.S. FONSECA

PERSPECTIVAS DECOLONIAIS SOBRE O HORROR E O FANTÁSTICO NO
CINEMA BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DE "AS BOAS MANEIRAS"

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós Graduação em Comunicação da
Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade
Federal de Mato Grosso, Linha de Pesquisa -
Estéticas e Narrativas, como requisito parcial para
a obtenção de título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Letícia Xavier de Lemos
Capanema.

CUIABÁ- MT

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

F676p Fonseca, Rodrigo Pereira Silva.

Perspectivas decoloniais sobre o horror e o fantástico no cinema brasileiro [recurso eletrônico] : uma análise de 'As boas maneiras' / Rodrigo Pereira Silva Fonseca. -- Dados eletrônicos (1 arquivo : 112 f., il. color., pdf). -- 2026.

Orientadora: Leticia Xavier de Lemos Capanema.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso, Faculdade de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cuiabá, 2026.

Modo de acesso: World Wide Web: <https://ri.ufmt.br>.

Inclui bibliografia.

1. Fantástico. 2. Horror. 3. Cinema Brasileiro. 4. Decolonialidade. 5. As Boas Maneiras. I. Capanema, Leticia Xavier de Lemos, *orientador*. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

FOLHA DE APROVAÇÃO

**TÍTULO: PERSPECTIVAS DECOLONIAIS SOBRE O HORROR E O FANTÁSTICO NO CINEMA
BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DE "AS BOAS MANEIRAS"**

AUTOR: Mestrando Rodrigo Pereira Silva Fonseca

Dissertação defendida e aprovada em 22 de maio de 2026.

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

1. Professora Doutora Letícia Xavier de Lemos Capanema (Presidente da Banca/Orientadora)

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso

2. Professor Doutor Gabriel Costa Correia [Examinador Titular Externo]

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso

3. Professora Doutora Nealla Valentim Machado [Examinadora Titular Interna]

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso

4. Professor Doutor Diego Baraldi de Lima [Examinador Suplente Externo]

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso

5. Professora Doutora Sabrina Tenório Luna da Silva [Examinadora Suplente Interna]

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso

Cuiabá, 22 de maio de 2026.



Documento assinado eletronicamente por **LETICIA XAVIER DE LEMOS CAPANEMA**, **Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 22/05/2026, às 17:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **NEALLA VALENTIM MACHADO**, **Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 22/05/2026, às 18:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **GABRIEL COSTA CORREIA**, **Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 22/05/2026, às 19:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufmt.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **9187752** e o código CRC **CAAC1017**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, pelas oportunidades concedidas e pela força que me sustentou ao longo de toda esta trajetória.

À minha família, Alexandre, Débora e Victória, por serem meus maiores incentivadores, pelo apoio incondicional e por acreditarem em mim mesmo nos momentos mais difíceis.

À minha namorada, Thalita, pela paciência, pelo carinho e por toda a força durante esse longo período de dedicação, sendo essencial para que eu pudesse seguir em frente.

À minha orientadora, Letícia Capanema, por sua generosidade, paciência e competência, sendo um guia fundamental neste processo. Sua dedicação e compromisso com a pesquisa a tornam um exemplo que pretendo seguir em minha trajetória acadêmica, tendo contribuído imensamente para minha formação.

Por fim, agradeço à Universidade Federal de Mato Grosso, por possibilitar meu acesso ao conhecimento e por transformar profundamente a maneira como vejo e compreendo o mundo.

RESUMO

Esta dissertação discute os gêneros do horror e do fantástico no cinema brasileiro contemporâneo, propondo uma análise decolonial do filme “As boas maneiras” (2018), dirigido por Marco Dutra e Juliana Rojas. Parte-se do pressuposto de que, mais do que gêneros narrativos, o fantástico e o horror constituem estratégias simbólicas capazes de tensionar estruturas de poder, revelar contradições sociais e abrir espaço para leituras críticas da colonialidade presente nas relações sociais contemporâneas. Por meio do método da análise fílmica (Goliot-Lété e Vanoye; Penafria), em diálogo com epistemes decoloniais e com as discussões teóricas em torno desses modos narrativos, investiga-se como o filme articula questões de raça, gênero, sexualidade e trabalho, relacionando-as à figura do lobisomem como alegoria do corpo abjeto. Ao mesmo tempo, a análise busca evidenciar as tensões e ambivalências presentes na obra, observando de que modo ela não apenas estabelece críticas às heranças coloniais, mas também, em determinados momentos, reinscreve imaginários e estereótipos historicamente vinculados às estruturas de poder da colonialidade. O referencial teórico apoia-se nos estudos decoloniais de Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Frantz Fanon, María Lugones e Eduardo Galeano, nos estudos interseccionais de Lélia González, nas teorias do fantástico de Tzvetan Todorov e de Ana María Barrenechea, e nas discussões sobre o horror de Noël Carroll, Julia Kristeva e Laura Cánepa. Ao propor um diálogo entre estética, narrativa e discurso, esta dissertação contribui para o entendimento do cinema brasileiro fantástico e de horror como fenômenos de linguagem marcados por disputas de sentido, capazes de articular críticas à colonialidade e de evidenciar contradições presentes na representação de raça, gênero e memória colonial no contexto contemporâneo.

Palavras-chave: Fantástico. Horror. Cinema Brasileiro. Decolonialidade. As Boas Maneiras.

Abstract

This Master's thesis discusses the horror and fantastic genres in contemporary Brazilian cinema, proposing a decolonial analysis of the film "Good Manners" (2018), directed by Marco Dutra and Juliana Rojas. It is based on the assumption that, more than narrative genres, the fantastic and horror constitute symbolic strategies capable of challenging power structures, revealing social contradictions, and opening space for critical readings of the coloniality present in contemporary social relations. Through the method of film analysis (Goliot-Lété and Vanoye; Penafria), in dialogue with decolonial epistemologies and theoretical discussions surrounding these narrative modes, the study investigates how the film articulates issues of race, gender, sexuality, and labor, relating them to the figure of the werewolf as an allegory of the abject body. At the same time, the analysis seeks to highlight the tensions and ambivalences present in the work, observing how it not only establishes a critique of colonial legacies but also, at certain moments, reinscribes imaginaries and stereotypes historically linked to the power structures of coloniality. The theoretical framework is grounded in the decolonial studies of Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Frantz Fanon, María Lugones, and Eduardo Galeano; in the intersectional studies of Lélia González; in theories of the fantastic by Tzvetan Todorov and Ana María Barrenechea; and in discussions of horror by Noël Carroll, Julia Kristeva, and Laura Cánepa. By proposing a dialogue between aesthetics, narrative, and discourse, this dissertation contributes to the understanding of Brazilian fantastic and horror cinema as language phenomena marked by disputes over meaning, capable of articulating critiques of coloniality and revealing contradictions in the representation of race, gender, and colonial memory in the contemporary context.

Keywords: Fantastic. Horror. Brazilian Cinema. Decoloniality. Good Manners.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- Ana é barrada na portaria de condomínio de luxo. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	68
FIGURA 2 - Ana observa o apartamento de luxo. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	72
FIGURA 3 - Babá de luxo se apresenta a Ana. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	74
FIGURA 4 - Ana e Clara realizando compras no shopping. Fonte: Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	76
FIGURA 5 - Ana calça os pés de Clara. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	77
FIGURA 7 - Clara percebe que seus cartões foram bloqueados. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	79
FIGURA 8- Ana se corta para alimentar Clara. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	83
FIGURA 9 - Ana sangra para amamentar .Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	86
FIGURA 10 - Ana e Clara se beijam. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	88
FIGURA 11- Ana possuída pelo desejo. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	89
FIGURA 12 - Ana morre ao dar a luz. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	93
FIGURA 13 - Joel, ainda recém-nascido, luta pela sobrevivência após o nascimento. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	94
FIGURA 14 - Joel ataca sua amiga durante a festa Junina. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	95
FIGURA 15 - O bairro se une para expurgar Joel. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	96
FIGURA 16 - Multidão tenta derrubar a porta. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	97
FIGURA 17 - Ana e Joel se preparam para o combate. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).....	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - O FANTÁSTICO E O HORROR.....	14
1.1 O Fantástico.....	15
1.1. 2 O Estranho.....	20
1.1.3 O Maravilhoso.....	23
1.2 O Horror.....	26
CAPÍTULO 2 - FANTÁSTICO E HORROR NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO	30
2.1 A fantástica trajetória do cinema brasileiro.....	30
2.2 Fantástico e Horror no cinema brasileiro.....	35
2.3 O Novíssimo Cinema Brasileiro e o surgimento do coletivo Filmes do Caixote.....	39
CAPÍTULO 3 - O FANTÁSTICO E O HORROR DECOLONIAL.....	43
3.1. Colonialismo e América Latina.....	44
3.2. Herança Colonial.....	48
3.3. Decolonialismo.....	52
3.4. Decolonialismo e Cinema.....	54
3.5 Limites e Possibilidades Decoloniais em “As Boas Maneiras”.....	58
3.6 O decolonial e o Novíssimo Cinema Brasileiro.....	60
CAPÍTULO 4 - AS BOAS MANEIRAS: CONTEXTO, ANÁLISE E DISCURSO.....	64
4.1 A metamorfose de uma narrativa: metodologia de análise.....	65
4.2 Tensões coloniais pré-fantástico: representações do feminino.....	68
4.2.1 Raça, Lugar e Representação.....	68
4.2.2 Classe, Trabalho, Exploração e Valor de Mercado.....	71
4.2.3 O papel da mulher no colonialismo e a quebra das boas maneiras.....	75
4.3 Enfim, o Fantástico.....	82
4.3.1 Perpetuamento de Estereótipos.....	83
4.3.2 Fantástico e resignificação de conceitos coloniais.....	87
4.4 Monstruoso Decolonial: o horror corporal na figura do lobisomem.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	106
REFERÊNCIAS FÍLMICAS.....	109

INTRODUÇÃO

Esta dissertação propõe uma reflexão sobre os gêneros do horror e do fantástico no cinema brasileiro contemporâneo a partir de epistemes decoloniais. Parte-se do entendimento do cinema não apenas como representação, mas como campo de disputa de regimes de sensibilidade e imaginação, tensionando tais gêneros narrativos como expressões simbólicas de traumas sociais. Por meio de uma abordagem teórico-metodológica decolonial, o estudo elege como objeto de análise o filme “As boas maneiras” (2018), dirigido por Marco Dutra e Juliana Rojas, para discutir os modos pelos quais a obra rompe e, por vezes, reinscreve abordagens coloniais das relações raciais, de gênero, sexualidade e trabalho.

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” é uma obra do cinema brasileiro contemporâneo que transita entre o drama social, o fantástico e o horror. O filme 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 e gradualmente evolue 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 fábula sombria sobre as permanências do patriarcalismo colonial no Brasil.

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.

A pesquisa parte, portanto, de um olhar decolonial sobre o cinema brasileiro, buscando compreender a capacidade do fantástico e do horror de romper e, por vezes, endossar heranças coloniais que ainda permeiam o imaginário social brasileiro. As perguntas que movem este estudo são: 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 paradoxalmente, ao mesmo tempo, as reinscreve?

Nesse sentido, além de investigar o potencial crítico do filme, esta pesquisa também se propõe a examinar as possíveis ambivalências presentes em sua construção narrativa e imagética. A partir de uma perspectiva decolonial, busca-se analisar de que maneira “As boas maneiras” pode desconstruir e, em determinados momentos, reiterar estereótipos historicamente associados às estruturas da colonialidade. Tal problematização parte do entendimento de que as produções culturais, mesmo quando orientadas por intenções críticas, permanecem inseridas em um campo simbólico atravessado por disputas de poder e por imaginários sedimentados ao longo da história colonial e pós-colonial. Assim, ao mesmo tempo em que o filme tensiona as hierarquias sociais, patriarcais e raciais que estruturam a sociedade brasileira, ele também reproduz, ainda que de forma indireta ou ambivalente, padrões narrativos e simbólicos que historicamente participaram da construção dessas mesmas hierarquias - como as associações entre o corpo feminino negro e o trabalho doméstico; e entre o relacionamento lésbico interracial e o monstruoso. Dessa forma, a análise visa compreender o filme não apenas como espaço de crítica à colonialidade, mas também como território de tensões, contradições e disputas de sentido no interior do imaginário social brasileiro.

Assim, o objetivo geral desta pesquisa é realizar uma abordagem decolonial do cinema fantástico e de horror brasileiro contemporâneo, tomando “As boas maneiras” como estudo de caso. Entre os objetivos específicos, destacam-se: (1) discutir as principais teorias sobre o fantástico e o horror, bem como suas variadas abordagens na literatura e no cinema; (2) investigar a trajetória e as características do fantástico e do horror no cinema brasileiro, destacando seus acionamentos na produção contemporânea; (3) articular uma leitura decolonial do filme, analisando como suas representações questionam ou reinscrevem estruturas coloniais e patriarcais; e (4) compreender como o filme transita do realismo social ao fantástico,

culminando no horror, em diálogo com uma perspectiva interseccional que considera as relações raciais, de gênero e sexualidade na construção narrativa e estética do filme.

O trabalho se apoia em um referencial teórico interdisciplinar, articulando os estudos decoloniais com as teorias do fantástico e do horror na literatura e, sobretudo, no cinema. No campo dos estudos narrativos e cinematográficos, este trabalho recorre a autores como Tzvetan Todorov (1970), cuja concepção estruturalista do fantástico fornece uma base conceitual para a análise das fronteiras entre o real, o estranho e o maravilhoso; Ana María Barrenechea (1972) que propõe uma abordagem latino-americana do gênero; Laura Cánepa (2008), que examina o desenvolvimento do horror e do fantástico no cinema brasileiro; e Noël Carroll (1990) e Julia Kristeva (1982), com suas análises respectivamente filosóficas e psicanalíticas do horror e do monstruoso. A base conceitual decolonial estrutura-se a partir das contribuições de Aníbal Quijano (2000), com o conceito de colonialidade do poder; Walter D. Mignolo (2007) e sua noção de desobediência epistêmica; Frantz Fanon (1961), que problematiza os efeitos psíquicos e sociais do colonialismo sobre o sujeito racializado; María Lugones (2008), em suas discussões sobre a colonialidade de gênero e suas permanências; Lélia González (2020) em sua leitura interseccional sobre o feminino racializado no Brasil; e Eduardo Galeano (1971), que revela os legados históricos de exploração e dependência na formação da América Latina.

A pesquisa organiza-se em quatro capítulos. O *Capítulo 1* discute as principais concepções teóricas que fundamentam os gêneros, delineando suas fronteiras conceituais e suas relações com o estranho e o maravilhoso, conforme autores clássicos e contemporâneos. O *Capítulo 2* traça um breve panorama histórico e crítico do desenvolvimento do fantástico e do horror no cinema nacional, abordando desde suas origens e transformações até o surgimento do Novíssimo Cinema Brasileiro e do coletivo Filmes do Caixote, responsável por produções que ressignificam os gêneros. O *Capítulo 3* apresenta a perspectiva teórico-metodológica que orienta o estudo, discutindo os fundamentos da teoria decolonial e trazendo essa abordagem para compreender acionamentos do horror e do fantástico no cinema brasileiro contemporâneo. Por fim, o *Capítulo 4* apresenta a análise decolonial do filme “As Boas Maneiras”, demonstrando suas ambivalências ao atravessar o realismo social, o fantástico e o horror.

A justificativa desta pesquisa reside na necessidade de ampliar as discussões sobre o cinema brasileiro fantástico e de horror a partir de um olhar decolonial e interseccional, reconhecendo-o como campo fértil para a elaboração de discursos críticos sobre raça, gênero e classe. Ao propor uma análise que une estética, narrativa, discurso e teoria social, este trabalho busca contribuir para o fortalecimento de uma reflexão sobre as ambivalências do cinema como espaço de permanências e resistências simbólicas e de reimaginação das identidades brasileiras e latino-americanas por meio do cinema de gênero.

CAPÍTULO 1 - O FANTÁSTICO E O HORROR

No estudo dos gêneros narrativos, seja na literatura ou no cinema, é comum que os termos fantástico e horror apareçam em relação a outras categorias vizinhas, como o estranho e o maravilhoso. Embora interligados, esses conceitos apresentam distinções que definem modos específicos de construção narrativa, de experiência estética e de relação com o real. Assim, antes de compreender como o cinema brasileiro contemporâneo se apropria dessas formas e as inscreve em seu contexto sociocultural, torna-se necessário delimitar seus sentidos e fronteiras.

Este capítulo tem, portanto, o propósito de discutir as principais definições teóricas do fantástico e do horror, bem como de suas derivações. Para isso, buscamos apoio em autores como Tzvetan Todorov (1970) e Ana María Barrenechea (1972) para tratar do fantástico, respectivamente, nos contextos europeu e latino-americano, e em Noël Carroll (1990), Julia Kristeva (1982) e Laura Cánepa (2008) para abordar o horror na literatura e no cinema. Ao estabelecer essa base conceitual, busca-se preparar o terreno para as análises posteriores, nas quais ambos os gêneros serão compreendidos não apenas como recursos narrativos, mas como uma estratégias simbólicas e políticas que se manifestam de modo particular no cinema brasileiro contemporâneo.

De modo geral, o fantástico, o estranho, o real maravilhoso e o horror sobrenatural são derivados de narrativas de matriz não realista. Mais adiante, entraremos em detalhes sobre as especificidades de cada uma dessas categorias, mas antes é necessário se atentar a uma questão. Algumas das definições que fundamentam esta pesquisa se apoiam em classificações formuladas a partir da literatura. Cinema e literatura, mesmo que compartilhem a função de contar histórias, possuem materialidades expressivas, linguagens e mecanismos diferentes para exercer suas narrativas. Sendo assim, como se embasar em autores da literatura para falar de cinema? O filósofo estadunidense Noel Carroll (1990) argumenta que, embora muitas categorias dos gêneros narrativos tenham sido formuladas a partir de obras literárias, elas podem ser adaptadas ao audiovisual justamente por tratarem de estruturas narrativas e efeitos perceptivos compartilhados entre diferentes meios de expressão. Tanto a literatura quanto o

cinema possuem recursos semelhantes para gerar a “hesitação fantástica” ou o “medo e a repulsa do horror”.

Carrol destaca que, assim como na literatura, o cinema pode lançar mão de estratégias como descrições imprecisas, interferências atmosféricas e estruturas de ponto de vista para fomentar a dúvida, ou mesmo descrições chocantes e grotescas para provocar o medo e a repulsa. No cinema, esses efeitos se traduzem em escolhas de linguagem como iluminação difusa, som diegético ambíguo e evocativo, movimentos de câmera não motivados por personagens e, principalmente, a adoção de uma *mise-en-scène* que estimule o espectador a oscilar entre uma leitura naturalista, a leitura sobrenatural dos eventos, o horror e a tensão.²

Portanto, embora muito(a)s autore(a)s aqui mencionado(a)s tenham se concentrado na literatura, suas teorias fornecem bases teóricas valiosas para análise do cinema, especialmente de obras que deliberadamente constroem a hesitação e/ou a repulsa como motores dramáticos e estilísticos. Ao adaptar esses conceitos para o audiovisual, é possível compreender como o cinema fantástico e também o de horror podem operar, manipulando os códigos da linguagem cinematográfica, para sustentar a hesitação fantástica, o medo e a repulsa do grotesco.

1.1 O Fantástico

Para tratar do fantástico buscamos apoio em dois importantes estudos gerados em contextos distintos: “Uma introdução à Literatura Fantástica” (1970), obra canônica do filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov realizada a partir da observação de literatura europeia; e “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” (1972) formulada pela linguista argentina Ana María Barrenechea (1972) no contexto latino-americano. Ainda que ambos os autores partam da presença de um acontecimento que tensiona as leis do real como elemento definidor do fantástico, suas abordagens divergem quanto ao estatuto e à duração dessa ruptura.

² Segundo Carrol, “tanto a literatura quanto o cinema possuem recursos comparáveis para gerar a “hesitação fantástica”. Assim como o cinema pode problematizar os indícios de fenômenos supostamente sobrenaturais em termos da confiabilidade das testemunhas oculares, o escritor pode fazer o mesmo por meio de uma narração sintaticamente disjuntiva, descrições obscuras, menções à baixa visibilidade ou à interferência atmosférica que acompanha o aparecimento do suposto monstro, entre outros recursos”. (Carrol, 1990, p. 169. tradução nossa.)

Em Todorov, o fantástico é concebido como um fenômeno essencialmente transitório, definido pela hesitação experimentada pelo leitor (e, muitas vezes, pelos personagens) diante de um evento que pode ser interpretado tanto segundo uma lógica racional quanto sobrenatural. O fantástico, nesse sentido, ocupa um intervalo instável entre o “estranho” e o “maravilhoso”, dissolvendo-se assim que uma explicação se impõe. Já Barrenechea propõe uma ampliação dessa definição ao deslocar o foco da hesitação para a própria irrupção do insólito, entendida como uma quebra efetiva da ordem do real que pode persistir sem resolução ao longo da narrativa. Para a autora, o fantástico não se restringe a um momento de dúvida, mas pode constituir uma condição estrutural do texto. Desse modo, a comparação entre essas abordagens não apenas evidencia distintas concepções do fantástico, mas também revela como os próprios modos de imaginar o real influenciam sua formulação teórica.

Segundo a concepção proposta por Todorov (2009, p.33), o fantástico se manifesta em um mundo reconhecível e compartilhado, isto é, o nosso próprio mundo. É nesse contexto familiar e verossímil que ocorre um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis conhecidas que regem tal mundo. Diante desse acontecimento, aquele que o percebe — seja o personagem ficcional ou o próprio leitor — se vê diante de uma escolha interpretativa: considerar que se trata de uma ilusão dos sentidos, fruto da imaginação, preservando assim a estabilidade das leis da realidade; ou admitir que o acontecimento ocorreu efetivamente, tornando-se parte constitutiva do real, o que implicaria reconhecer que a realidade é regida por leis ainda desconhecidas.

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. (Todorov, 2009. p. 33)

Todorov estabelece que, para que um texto seja classificado como fantástico, três condições fundamentais devem ser observadas. A primeira, considerada essencial, é a vacilação do leitor: o texto deve ser capaz de fazê-lo aceitar o universo representado como semelhante ao seu próprio, ao mesmo tempo, em que

o leva a hesitar entre uma explicação racional (natural) e outra sobrenatural para os acontecimentos narrados. Essa hesitação constitui, segundo o autor, a essência mesma do gênero fantástico.

A segunda condição refere-se à vacilação do personagem, a qual, embora não obrigatória, está presente na maior parte das obras fantásticas. Nesses casos, a incerteza experimentada pelo protagonista torna-se, ela própria, um elemento temático relevante, reforçando o clima de ambiguidade instaurado pela narrativa.

Por fim, Todorov indica a necessidade de uma atitude de leitura específica, em que o leitor deve recusar tanto a interpretação alegórica quanto a leitura meramente poética, atribuindo ao texto um sentido literal. Apenas assim se preserva a tensão entre o natural e o sobrenatural, indispensável à experiência fantástica.

No filme “Trabalhar Cansa” (2011), dirigido por Marco Dutra e Juliana Rojas, a experiência do fantástico é construída a partir da constante hesitação entre explicações racionais e sobrenaturais para os eventos que acometem os personagens. Durante grande parte da narrativa, o espectador é imerso em um ambiente de ambiguidade, no qual o progressivo declínio psicológico e moral do casal protagonista pode ser interpretado tanto como resultado de pressões sociais e econômicas — como o desemprego e a precarização do trabalho — quanto como efeito de uma força obscura e inexplicável. Essa incerteza, conforme propõe Todorov (2009), é essencial ao gênero fantástico, uma vez que sustenta a tensão entre o natural e o sobrenatural. A confirmação da existência de uma criatura escondida na parede da mercearia, cujo sangue envenena simbolicamente o espaço ao seu redor, faz com que o filme se afirme, ao fim, como uma obra fantástica, rompendo com a estabilidade do mundo conhecido e revelando a presença de leis ocultas que regem a realidade.

No entanto, Todorov também sublinha a natureza transitória do fantástico, que se revela intrinsecamente efêmero. Assim que o leitor ou o personagem opta por uma das duas explicações — seja ela racional ou sobrenatural — o texto abandona o domínio do fantástico e passa a integrar um gênero adjacente, como o estranho ou o maravilhoso.

Vimos que o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem

explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. (Todorov, 2009. p. 54)

De modo convergente, Carroll argumenta em “Philosophy of Horror” (1990) que as narrativas se dividem em duas estruturas antes mesmo de se entender como fantásticas, sendo elas: narrativas que apresentam uma explicação naturalística para os eventos anômalos, que tentam compreendê-los por meio de causas psicológicas ou científicas, muitas vezes ancoradas na plausibilidade naturalista; ou narrativas que adotam uma explicação sobrenatural ou fantástica, onde o monstro ou o fenômeno inexplicável é considerado real dentro do universo da história.

Os eventos na história podem ser de uma natureza tão surpreendente que, por várias razões, podem ser explicados de duas formas opostas: uma naturalista e uma sobrenatural. E é fundamental que ambas as interpretações permaneçam igualmente plausíveis para o leitor, de modo que nenhuma delas seja satisfatoriamente vencida (Carroll, 2023, p. 162)

Sendo assim, trazendo exemplares da cultura pop para comparação, para facilitar o entendimento, a famosa animação do estúdio americano Hanna-Barbera “Scooby-Doo”(1969) é um bom exemplo a ser tomado, não só por ser a porta de entrada de muitas crianças das gerações X, Y e Z aos temas que permeiam o fantástico - como o crime, o suspense e o horror - como também um exemplar de um estilo de ficção que sempre recorre a explicações “naturalistas” para seus acontecimentos. Seus monstros, fantasmas e bruxos, no final, sempre se revelam obra de um vigarista dotado de equipamentos. Configurando-se, portanto, como uma narrativa que exerce a hesitação inerente ao fantástico, mas, por fim, revela-se pertencente ao campo do estranho. Por outro lado, seguindo em comparação com elementos da cultura pop, a animação “Coragem, o cão covarde” (1999) não somente possui acontecimentos sobrenaturais que ultrapassam os limites da realidade, como também constrói um mundo formado por elementos de matriz não realista. A animação televisiva conta as peripécias de um cão que mora em uma fazenda isolada, buscando salvar seus donos idosos da ameaça de monstros, fantasmas e outras criaturas fantásticas que surgem cotidianamente. Neste caso, trata-se de uma obra que se insere no campo das narrativas do fantástico maravilhoso.

Considerando que este estudo se propõe a construir uma leitura de caráter decolonial, torna-se fundamental tensionar modelos teóricos consolidados a partir de

matrizes eurocêntricas. Nesse sentido, embora a formulação de Tzvetan Todorov ofereça uma sistematização rigorosa e amplamente influente sobre o fantástico, seu modelo encontra-se ancorado em uma tradição europeia que pressupõe a separação estável entre o natural e o sobrenatural, bem como a centralidade da razão como instância organizadora da experiência. Tal perspectiva, ainda que produtiva, revela limites quando confrontada com contextos culturais marcados pela colonialidade, como o latino-americano, nos quais as fronteiras entre real e irreal tendem a se configurar de maneira mais fluida, híbrida e porosa. Dessa forma, torna-se necessário mobilizar referenciais teóricos que não apenas dialoguem com essa tradição, mas que também a desloquem, permitindo compreender o fantástico a partir de outras experiências históricas e epistemológicas. É nesse horizonte que se insere a contribuição da linguista argentina Ana María Barrenechea em seu artigo “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” (1972), no qual a autora propõe uma revisão crítica do modelo todoroviano, elaborando uma tipologia que se mostra particularmente sensível às especificidades da produção cultural latino-americana.

Ao contrário de Todorov, que define o fantástico a partir da hesitação entre uma explicação racional e uma sobrenatural, Barrenechea desloca o eixo de análise para a problematização do contraste entre o normal e o anormal, compreendendo o fantástico como a irrupção de um elemento que rompe com a ordem lógica ou natural sem necessariamente exigir resolução. Para a autora, o fantástico se configura quando esse contraste é apresentado como um problema que tensiona a estabilidade do mundo representado, podendo manifestar-se em diferentes níveis narrativos e semânticos (Barrenechea, 1972). Nesse sentido, ela recusa a rigidez das classificações tradicionais ao afirmar que o fantástico pode emergir inclusive em formas híbridas, nas quais elementos alegóricos, poéticos e realistas coexistem e se reforçam mutuamente, como observado na literatura hispano-americana contemporânea.

À classificação de Todorov em fantástico / maravilhoso / extraordinário [estranho] encontramos o inconveniente menor de não ser exaustiva (o que poderia ser contornado), pois não menciona uma categoria que possa incluir os relatos do normal, do real, do natural. Contudo, revela-se sobretudo insatisfatória por estar baseada na oposição dos traços dúvida / dissipação da dúvida, que nem mesmo os próprios cultores do gênero consideram essencial. Um grande conjunto de obras contemporâneas sequer coloca a dúvida em questão e admite, desde a primeira linha, a ordem do sobrenatural, sem que, por isso, permita classificá-las como maravilhosas. (Barrenechea, 1972, p. 295 - tradução nossa).

Além disso, Barrenechea destaca que o gênero pode operar tanto pela irrupção de elementos anormais em um mundo reconhecível quanto pela construção de universos inteiramente não-naturalistas, bem como pela interseção entre essas ordens, produzindo aquilo que denomina uma ruptura das relações estáveis de tempo, espaço e causalidade. Tal concepção amplia significativamente o entendimento do fantástico ao concebê-lo não como um momento transitório de dúvida, mas como uma dimensão estrutural da narrativa, capaz de persistir sem resolução e de instaurar um estado contínuo de tensão. Nesse sentido, ao trazer um exemplo da cultura cinematográfica latino-americana, o filme “O Pântano” (2001), de Lucrecia Martel, embora não apresente eventos explicitamente sobrenaturais, constrói uma atmosfera marcada por uma constante instabilidade e por uma sensação difusa de ameaça que desestabiliza a percepção do real. A degradação dos corpos, o ambiente pantanoso e a latência de um perigo nunca plenamente nomeado operam como elementos que tensionam a ordem cotidiana, produzindo um efeito de estranhamento que não se resolve, mas se mantém ao longo de toda a narrativa. Trata-se, portanto, de uma manifestação do fantástico que se afasta da lógica da hesitação proposta por Todorov e se aproxima da concepção de Barrenechea, na medida em que o insólito se configura não como transitório, mas um problema persistente, inscrito na própria estrutura do mundo representado. Assim, apoiar-se nessas diferentes formulações teóricas mostra-se fundamental não apenas para a identificação dos elementos do gênero, mas, sobretudo, para compreender como o fantástico se metamorfoseia quando atravessado por uma perspectiva decolonial, revelando sua potência como ferramenta crítica capaz de questionar as fronteiras do real e de reconfigurar os modos de representação da experiência latino-americana.

1.1. 2 O Estranho

No pensamento de Todorov, o estranho configura-se como um gênero narrativo estreitamente vinculado ao fantástico, servindo como uma de suas possíveis resoluções. Ocorre sempre que a incerteza instaurada por eventos aparentemente sobrenaturais se dissipa em favor de uma interpretação racional, reafirmando a validade das leis naturais. Assim, ao final de uma narrativa que se

apresenta inicialmente ambígua, o leitor — e, frequentemente, também o personagem — acaba por admitir que os acontecimentos podem ser explicados por causas naturais, mesmo que essas causas se mostrem obscuras ou insólitas em um primeiro momento.

Mais do que um gênero totalmente independente, o estranho representa um destino para o qual o fantástico pode ser direcionado, à medida que a hesitação típica deste último se resolve e os elementos inexplicáveis passam a ser compreendidos dentro de parâmetros conhecidos. Dessa forma, o que se apresentava como sobrenatural revela-se, ao final, como compatível com a experiência cotidiana ou com fatos anteriores, reafirmando a continuidade das leis que regem o mundo comum.

Agora os tipos de explicação que tentam reduzir o sobrenatural: está, em primeiro lugar, o azar, as coincidências —pois no mundo sobrenatural não há azar, pelo contrário, reina o que se pode chamar o “pandeterminismo” (o azar será a explicação que reduz o sobrenatural em Inés das Serras); segue logo o sonho (solução proposta no diabo apaixonado), a influência das drogas (os sonhos do Alfonso durante a primeira noite), os enganos, os jogos trocados (solução essencial no Manuscrito de Saragoça), a ilusão dos sentidos (mais adiante veremos alguns exemplos com A morte apaixonada por Gautier e O quarto ardente do J. D.Carr), por fim, a loucura como em A princesa Brambilla. (Todorov, 2009. p. 58)

No desenvolvimento de sua tipologia, Todorov distingue duas formas centrais pelas quais o gênero do estranho pode se manifestar: o estranho-fantástico (ou sobrenatural explicado) e o estranho puro. Essas categorias buscam classificar as diferentes estratégias narrativas que se utilizam de fenômenos inicialmente inexplicáveis, mas que, ao fim do relato, encontram soluções racionais — ainda que por vezes forçadas — para restaurar a coerência do mundo conhecido.

A modalidade do estranho-fantástico caracteriza-se por relatos que, ao longo de sua progressão, apresentam acontecimentos dotados de aparência sobrenatural, capazes de manter viva a hesitação típica do fantástico. Contudo, ao se aproximar do desfecho, a narrativa fornece uma explicação racional que reabsorve esses eventos no campo do verossímil. Todorov observa que tais explicações, embora racionalizadoras, muitas vezes carecem de plausibilidade interna ou se mostram tão artificiais que parecem insuficientes diante da força convincente da hipótese sobrenatural. Dentre os recursos empregados para fundamentar tais soluções realistas, figuram coincidências extremas e improváveis, a revelação de que tudo

não passava de um sonho, os efeitos de substâncias alucinógenas, truques engenhosos, erros de percepção sensorial ou mesmo quadros de loucura. O romance “O Manuscrito de Saragoça” (1805), de Jan Potocki, ilustra de modo exemplar essa configuração, pois, ao final, todos os milagres e acontecimentos supostamente sobrenaturais vivenciados pelo protagonista se revelam produto de conspirações humanas e manipulações engenhosas.

Por outro lado, Todorov descreve o estranho puro como uma forma ainda mais próxima da experiência cotidiana, pois nele os fatos narrados não desafiam, em momento algum, as leis naturais, embora conservem uma atmosfera de singularidade, inquietação ou surpresa. Os eventos, nesse caso, são plenamente compatíveis com o entendimento racional, mas sua natureza insólita, incomum ou angustiante provoca reações de medo e perplexidade tanto nos personagens quanto nos leitores, evocando sensações semelhantes às produzidas pela literatura fantástica. O estranho puro, segundo Todorov, não constitui um gênero delimitado de modo rígido, já que se conecta, de um lado, ao fantástico, e de outro, dissolve-se no campo mais amplo da literatura de horror ou da narrativa psicológica.

Além disso, o autor destaca que o sentimento de estranheza — relacionado ao termo alemão *Unheimliche*³, trabalhado por Sigmund Freud (1919) — pode emergir de experiências que transgridem tabus ou atualizam imagens primitivas vinculadas ao inconsciente coletivo, ou à infância. Nesse sentido, o estranho puro se associa à exploração de experiências-limite, que não rompem a ordem racional do mundo, mas desestabilizam profundamente a psique. Exemplos clássicos seriam “A Queda da Casa Usher” (1839) de Edgar Allan Poe, em que os elementos macabros recebem justificativas naturalistas (a catalepsia da irmã, a rachadura na casa).

Essa análise de Todorov, ao diferenciar o estranho em suas múltiplas manifestações, amplia a compreensão dos modos pelos quais a narrativa pode tensionar as fronteiras entre o verossímil e o inverossímil, evidenciando a complexidade e a riqueza do campo do insólito na literatura.

Para compreender como o conceito de estranho se manifesta em narrativas cinematográficas, podemos tomar como exemplo dois filmes de Kleber Mendonça Filho, cineasta que frequentemente mobiliza elementos do fantástico para tensionar

³ No Ensaio “Das Unheimliche” (1919), traduzido no Brasil como “O estranho”, Freud remonta a etimologia da palavra alemã e descreve a sensação de angústia e mal-estar que surge quando algo familiar que deveria permanecer oculto se manifesta de forma estranha e assustadora ou seja, o retorno de algo familiar que foi recalcado (reprimido) e volta de uma forma perturbadora.

questões de classe, mas que, em última instância, permanece ancorado no campo do estranho. Em “O Som ao Redor” (2012), há uma sequência em que o neto e o avô visitam o antigo engenho da família. A forma como Mendonça constrói essa cena — através de enquadramentos inusuais, de uma trilha sonora inquietante e de uma paisagem sonora que sugere uma atmosfera espectral — cria a impressão de que algo sobrenatural permeia aquele espaço. Essa sensação se intensifica quando, durante um banho de cachoeira, a água repentinamente se transforma em sangue, sinalizando ao espectador a possível entrada no fantástico. No entanto, o corte seco que sucede à cena revela que se trata apenas de um sonho do protagonista, reencaminhando a narrativa para o âmbito racional e, portanto, inscrevendo-a na categoria do estranho-fantástico segundo Todorov. Fenômeno semelhante ocorre em “Bacurau” (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, filme que, embora dialogue também com elementos do real maravilhoso (tema a ser explorado posteriormente nesta dissertação), introduz em certo momento um misterioso “disco voador” que rompe a normalidade da diegese. Apesar de provocar inicialmente uma vacilação fantástica, o filme posteriormente esclarece tratar-se de um recurso tecnológico militar, reintegrando os acontecimentos à ordem racional. Dessa forma, Mendonça Filho e Dornelles constroem universos narrativos que se aproximam do fantástico, mas que, ao fornecerem explicações plausíveis, ainda que inusitadas, acabam se configurando como expressões do estranho, conforme a perspectiva teórica proposta por Todorov.

1.1.3 O Maravilhoso

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais são apresentados como constituintes legítimos do universo narrativo, sendo aceitos sem vacilação ou surpresa, tanto pelos personagens quanto pelo espectador implícito. Ao contrário do fantástico puro — que se sustenta na hesitação frente ao inexplicável —, o maravilhoso pressupõe a naturalização do extraordinário, o qual se integra de forma orgânica à diegese. Todorov (1975) propõe, dentro dessa categoria, subdivisões que auxiliam na compreensão das múltiplas formas de representação do sobrenatural na literatura e, por extensão, no cinema e em outras manifestações narrativas.

Uma dessas subdivisões é o fantástico-maravilhoso, no qual a narrativa inicialmente provoca vacilação diante de eventos inexplicáveis, mas culmina com a aceitação do sobrenatural como elemento real. Nesse caso, a hesitação se desfaz, consolidando-se a lógica interna do maravilhoso. Um exemplo cinematográfico é o longa “O Labirinto do Fauno” (2006), de Guillermo del Toro, em que a jovem protagonista Ofelia transita entre o mundo real da guerra civil espanhola e um universo fantástico habitado por faunos, fadas e monstros. Embora haja ambiguidade inicial, a insistência dos elementos sobrenaturais e sua relação direta com o destino da personagem conduzem à aceitação do sobrenatural como parte estrutural da narrativa.

O maravilhoso-puro, por sua vez, caracteriza-se pela total ausência de estranhamento em relação aos fenômenos extraordinários, os quais são plenamente integrados à lógica do mundo narrado. Todorov (1975) subdivide esta categoria em formas específicas. No maravilhoso hiperbólico, o sobrenatural se manifesta por meio da ampliação desmedida das proporções físicas. Um exemplo disso pode ser observado em “O Incrível Homem que Encolheu” (1957), de Jack Arnold, onde o protagonista é acometido por uma condição que o faz reduzir de tamanho continuamente — um fenômeno aceito como parte da realidade interna do filme. Já o maravilhoso exótico situa os eventos sobrenaturais em geografias ou culturas distantes, como ocorre em “A Viagem de Chihiro” (2001), de Hayao Miyazaki, no qual a protagonista adentra um universo regido por outras leis físicas e morais, habitado por deuses e criaturas espirituais, sem que o filme questione sua verossimilhança dentro daquele universo.

O maravilhoso instrumental aparece em filmes que apresentam objetos mágicos ou dispositivos extraordinários aceitos como naturais na diegese. Um exemplo é o clássico “Aladdin” (1992), da Disney, que apresenta tapetes voadores, lâmpadas mágicas e gênios como elementos comuns à lógica daquele universo diegético. Por fim, o maravilhoso científico, categoria precursora da ficção científica, racionaliza o sobrenatural a partir de leis científicas especulativas. Pode-se exemplificar esse subgênero com “Viagem à Lua” (1902), de Georges Méliès, no qual a exploração espacial é realizada por meios fantásticos — um canhão que dispara cientistas à Lua — aceitos sem estranhamento, refletindo as fantasias científicas da virada do século XX.

Essas subdivisões propostas por Todorov evidenciam como o maravilhoso opera a partir da aceitação do inverossímil, estruturando mundos narrativos em que o extraordinário não apenas é possível, mas parte fundamental da constituição simbólica de suas realidades internas. Assim, o maravilhoso não desafia a lógica interna da narrativa; ao contrário, a reafirma por meio da naturalização do sobrenatural.

Um exemplo contemporâneo e relevante no contexto do cinema brasileiro é o longa-metragem “As Boas Maneiras” (2017), dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra e objeto de estudo desta dissertação. Na classificação todoroviana, o filme poderia se enquadrar no maravilhoso-puro, na medida em que seus personagens aceitam um mundo que escapa às convenções do realismo. Apesar da ambientação reconhecível — a cidade de São Paulo —, o enredo insere elementos sobrenaturais, como a presença de um lobisomem, de forma absolutamente integrada à lógica interna da narrativa. A criatura não é tratada como lenda ou mito folclórico, mas como algo que compõe a realidade daquele universo. Um momento ilustrativo ocorre quando Joel, criança com traços licantropos,⁴ apresenta comportamento anômalo e, uma das personagens, dona Amélia, reage sem hesitação: “Isso é coisa de lobisomem, minha filha”, exigindo a presença de um padre. Essa reação evidencia que, naquele universo, a figura do lobisomem é reconhecida e aceita, não gerando dúvida ou surpresa. Assim, “As Boas Maneiras” constrói um mundo em que o sobrenatural não apenas convive com o cotidiano, mas é legitimado como parte constitutiva de sua realidade.

Na primeira parte de “As Boas Maneiras”, quando ainda há hesitação em torno dos fenômenos anômalos relacionados à gravidez de Ana, é possível identificar uma aproximação com o fantástico tal como definido por Tzvetan Todorov, na medida em que a narrativa sustenta uma ambiguidade interpretativa diante do insólito. Os acontecimentos estranhos — como os comportamentos inexplicáveis e as atmosferas de inquietação — não são imediatamente reconhecidos como sobrenaturais, inscrevendo-se inicialmente em uma zona de incerteza que dialoga com o drama social. No entanto, à medida que o filme avança, essa hesitação se

⁴A expressão laços licantropos faz referência à figura mítica do licantropo — o homem que se transforma em lobo — como metáfora de vínculos entre o humano e o animal, o civilizado e o instintivo. No contexto simbólico, tais laços representam a tensão entre natureza e cultura, racionalidade e desejo, explorando as fronteiras do monstruoso como espelho das próprias contradições humanas.

dissipa e dá lugar à concretização do horror sobrenatural com o nascimento da criança-lobisomem, deslocando a narrativa para uma lógica em que o insólito deixa de ser problematizado como dúvida e passa a ser aceito como dado da realidade diegética.

É nesse ponto que a leitura proposta por Ana María Barrenechea se mostra particularmente produtiva. Ao criticar a rigidez classificatória de Todorov e propor o fantástico como uma problematização do contraste entre o normal e o anormal, Barrenechea permite compreender o filme para além da exigência de uma dúvida permanente. Mesmo quando a ambiguidade desaparece e o sobrenatural se afirma, o fantástico persiste como tensão inscrita na própria realidade social representada. Em “As Boas Maneiras”, o insólito — materializado na figura do lobisomem — não demanda explicações racionais, sendo incorporado à lógica narrativa sem que seja questionado, contudo, ele continua operando como elemento de fratura que evidencia conflitos de classe, afeto e pertencimento. Assim, mais do que um efeito de hesitação, o fantástico no filme configura-se como um modo de articulação entre gêneros — drama social, horror e fantástico — e como um dispositivo de representação das tensões que atravessam o cotidiano.

1.2 O Horror

Entre as categorias que orbitam o universo do fantástico, o horror ocupa um espaço singular por articular medo, repulsa e fascínio diante do que escapa à razão. Em “Powers of Horror: An Essay on Abjection” (1980), Julia Kristeva entende 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.

Através de narrativas que lidam com o visceral, o grotesco ou o tabu, a literatura revela as complexidades da emoção humana em relação às experiências abjetas. Autores como Dostoiévski e Proust encapsulam esses temas, transformando a natureza perturbadora da abjeção em narrativas que permitem tanto a catarse quanto uma exploração mais profunda da psique humana. (Kristeva, 1980. pg. 21)

O horror emerge, portanto, quando somos confrontados com aquilo que rejeitamos — o sangue, o cadáver, o excremento, o corpo em decomposição — e

que, ainda assim, nos fascina por revelar o caráter frágil e ambíguo da própria existência.

Para Kristeva, o horror não é apenas uma emoção estética ou uma reação ao grotesco, mas um fenômeno psíquico e existencial que expõe o sujeito ao “abismo da abjeção”. Ele se manifesta nos limites da identidade, onde o humano se vê diante do inominável, do impuro e do indizível. O horror, nesse sentido, é uma experiência de ruptura, pois ameaça dissolver as fronteiras entre o eu e o outro, o puro e o impuro, o vivo e o morto. Ao mesmo tempo, é também uma força transformadora: ao confrontar o abjeto, o sujeito tem a chance de reconstruir sua identidade em bases mais conscientes, como se o horror revelasse, naquilo que é repellido, a própria condição de ser humano. Na literatura e no cinema, essa dinâmica se materializa em imagens e narrativas que nos obrigam a encarar o que a cultura insiste em ocultar.

Enquanto Kristeva analisa o horror a partir de uma perspectiva psicanalítica e simbólica, Noël Carroll propõe, em “The Philosophy of Horror” (1990), uma abordagem estética e cognitiva. Carroll concebe o horror como um gênero que atravessa diferentes meios — literatura, cinema, pintura — e que se define pela emoção específica que busca provocar no público: o *art-horror* (horror artístico). Diferente do “horror natural”, relacionado a eventos reais como guerras ou desastres, o *art-horror* é uma emoção genuína sentida diante de seres ficcionais que combinam ameaça e impureza. 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.

Carroll define o *art-horror* como uma emoção composta por dois eixos: o medo e o nojo. O medo decorre da percepção de que o monstro é perigoso; o nojo, do fato de que ele é impuro, intersticial, algo que ameaça o ordenamento simbólico e biológico do mundo. O público, mesmo ciente da ficcionalidade da obra, sente o horror como uma emoção real, pois reage não à crença na existência do monstro, mas ao pensamento do monstro enquanto conceito possível. Essa distinção explica como o horror artístico é capaz de gerar uma resposta emocional autêntica sem enganar o espectador.

O que exemplos como este (que podem ser multiplicados infinitamente) indicam é que a reação afetiva do personagem diante do monstruoso nas histórias de horror não é apenas uma questão de medo, ou seja, de estar assustado com algo que representa perigo. Pelo contrário, a ameaça é agravada por sentimentos de repulsa, náusea e nojo. Isso também corresponde à tendência, comum em romances e contos de horror, de descrever os monstros em termos de sujeira, decomposição, deterioração, lodo e assim por diante. (Carroll, 1990, p.22)

Apesar de partirem de tradições teóricas distintas, Kristeva e Carroll se encontram na compreensão do horror como uma emoção ambivalente, situada entre o fascínio e a repulsa, entre o desejo e o medo. Para ambos, o horror decorre do colapso das fronteiras — sejam elas psíquicas, sociais ou ontológicas. No entanto, enquanto Kristeva interpreta esse colapso como um processo interno de abjeção que revela a fragilidade da identidade, Carroll o descreve como uma estrutura narrativa e emocional compartilhada entre personagens e espectadores, sustentada pela figura do monstro.

Assim, o horror pode ser compreendido tanto como uma experiência subjetiva de confrontação com o abjeto (Kristeva) quanto como uma emoção estética construída pela ficção (Carroll). Em ambos os casos, ele se manifesta como uma força que perturba, desestabiliza e, paradoxalmente, atrai. O horror opera como linguagem do indizível — uma forma de expor, sob o disfarce do monstruoso, as tensões mais profundas da condição humana e social.

A figura de Zé do Caixão, criada e interpretada por José Mojica Marins em “À Meia-Noite Levarei Sua Alma” (1964), encarna exemplarmente o conceito de horror proposto por Julia Kristeva, na medida em que representa a irrupção do abjeto — aquilo que ameaça as fronteiras do humano e do simbólico, provocando repulsa e fascínio simultaneamente. O personagem, com seu comportamento blasfemo e sua obsessão pela imortalidade através da procriação, perturba as normas morais e religiosas que estruturam a comunidade, expondo o que Kristeva descreve como a “fragilidade das fronteiras do eu”. Ao mesmo tempo, segundo a leitura de Noël Carroll, Zé do Caixão pode ser compreendido dentro do campo do *art-horror*, pois desperta no espectador uma emoção complexa, resultado do encontro entre o medo físico e o nojo moral — uma reação estética que se ancora tanto na monstruosidade visual quanto na transgressão ética. Assim, o horror de José Mojica Marins não reside apenas na violência gráfica ou no grotesco da *mise-en-scène*, mas na dimensão simbólica e psicológica que transforma o próprio homem em criatura

monstruosa, tornando Zé do Caixão uma síntese profundamente brasileira entre o abjeto e o horror artístico.

Retomaremos as discussões acerca do horror e de suas manifestações por meio do corpo monstruoso no Capítulo 4, quando será analisada a presença da figura do lobisomem no filme “As boas maneiras”. Essa criatura, central à narrativa, também aparece — ainda que de maneira menos proeminente — em outras obras de Juliana Rojas e Marco Dutra, como nos longas “Trabalhar Cansa” (2011) e “Cidade Campo” (2024), reafirmando o interesse recorrente dos cineastas por corpos marginais e por narrativas que exploram o entrelaçamento entre o cotidiano e o fantástico.

CAPÍTULO 2 - FANTÁSTICO E HORROR NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Desde o seu “surgimento” no cinema brasileiro, o horror e o fantástico manifestam-se de forma difusa, antecedendo a consolidação dos gêneros nos anos 1960 com José Mojica Marins em “À Meia-Noite Levarei Sua Alma” (1964). O filme inaugura uma virada decisiva na cinematografia nacional, estabelecendo um diálogo entre o medo, o sagrado e o profano, enquanto tenciona valores morais, religiosos e sociais do Brasil de seu tempo. Assim, tais gêneros revelam-se desde cedo no cinema brasileiro como espaços de crítica e reflexão sobre as contradições da realidade, muito além de uma mera estética do estranhamento.

Nas décadas seguintes, essa tradição se renova e se reconfigura. A partir dos anos 2000, o fantástico e o horror ganham novo fôlego dentro do chamado Novíssimo Cinema Brasileiro, impulsionados por coletivos e cineastas que os reapropriam de forma ainda mais consciente e discursiva. Em obras contemporâneas, os gêneros assumem papéis centrais na leitura crítica do país, articulando o insólito, o horror e o sobrenatural a temas como desigualdade, violência, memória e identidade nacional. Essa abordagem não representa um rompimento com a herança de Mojica, mas uma ampliação de sua potência simbólica e política, ao conectar o insólito às tensões do Brasil contemporâneo.

Este capítulo, portanto, tem como objetivo contextualizar o percurso do fantástico e do horror no cinema brasileiro, compreendendo suas modulações históricas e estéticas, bem como o modo como, nas produções recentes, os gêneros se afirmam como instrumentos de leitura e questionamento da realidade social.

2.1 A fantástica trajetória do cinema brasileiro

O cinema brasileiro é fantástico. E não apenas em sua força de invenção estética e narrativa, mas na sua própria capacidade de persistência. Ele resiste, insiste e se recusa a desaparecer, mesmo diante de diversos percalços em sua trajetória. Desde sua origem, ainda no final do século XIX, a produção de filmes no Brasil enfrenta desafios estruturais, financeiros e políticos que ameaçam sua continuidade. Mas, de forma quase sobrenatural, sempre encontra uma maneira de se reinventar e persistir. Os chamados “ciclos” ou “linhas de coerência” da produção

do cinema brasileiro, como argumentam os legados historiográficos respectivamente de Paulo Emílio Salles Gomes (1980) e Jean-Claude Bernardet (1995), são marcados por ameaças de extinção e posteriores “renascimentos” da produção, atravessados pela instabilidade do apoio governamental, por problemas técnicos, estruturais, de investimento e distribuição.

Durante a ditadura militar (1964-1985), apesar de ser um período conhecido por uma certa continuidade da produção fílmica no que diz respeito à indústria e à distribuição impulsionadas pela Embrafilme (1969 a 1990), o cinema brasileiro sofreu um dos seus mais severos períodos de censura e repressão. O regime ditatorial, ao perceber o poder das imagens e narrativas cinematográficas, impôs censura severa a produções que abordassem temas políticos, sociais e culturais considerados “subversivos” ou que atentassem contra a “moral e os bons costumes”. Censura essa exercida por meio da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão público que foi extinto após a abertura política, com a Constituição Federal de 1988.

Qualquer película cinematográfica para ser exibida em território nacional deveria passar pela DCDP. Sendo assim, deparamo-nos com filmes que foram completamente censurados, outros que foram liberados sem nenhum tipo de restrição e, ainda, vários que sofreram alguns cortes em determinadas cenas e foram parcialmente liberados. (Martins ,2012, p.3)

Durante o regime militar, dois movimentos cinematográficos surgiram no Brasil como formas de resistência estética e política: o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Ambos despontaram em contextos de censura, repressão e precariedade estrutural, mas transformaram profundamente as formas de se pensar e fazer cinema no país.

O Cinema Novo, liderado por cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Leon Hirszman (entre outros), surgiu no início da década de 1960 como um movimento que reivindicava um cinema autoral, comprometido com a realidade social brasileira. Inspirado pelo neorrealismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa, o movimento propunha uma estética da fome — conceito formulado por Glauber Rocha em seu célebre manifesto — que não apenas representava a miséria, mas a convertia em potência expressiva e política. Filmes como “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (Glauber Rocha, 1964) e “Vidas Secas” (Nelson Pereira dos

Santos, 1963) traduzem essa busca por um cinema capaz de revelar as contradições do país e tensionar a estrutura colonial de poder.

Nos anos 1970, em meio ao endurecimento do regime e à consolidação da censura institucional, o Cinema Marginal emergiu como uma reação tanto à repressão quanto ao formalismo do próprio Cinema Novo. Cineastas como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci e Ozualdo Candeias romperam com as convenções narrativas e estéticas, apostando no improviso, na colagem, na ironia e no experimentalismo. Suas obras exploram o grotesco, o *kitsch* e o popular, frequentemente dialogando com a pornochanchada, o cinema de gênero e o imaginário televisivo, mas de forma subversiva e crítica.

Enquanto o Cinema Novo buscava uma representação política da realidade nacional, o Cinema Marginal voltava-se para a fragmentação, o delírio e o inconsciente social, fazendo da precariedade de meios um gesto de insubordinação estética. Ambos, no entanto, partilhavam um mesmo impulso: o de reinventar o cinema brasileiro diante da opressão política e cultural, intersecção entre arte, política e invenção narrativa.

Com o processo de redemocratização do país, iniciado em 1985, houve um breve período de esperança para a cultura nacional. No entanto, o governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992) representou um novo golpe para o cinema brasileiro ao rebaixar o Ministério da Cultura à Secretaria e extinguir a Embrafilme, principal empresa estatal de fomento ao audiovisual, desmantelando políticas de apoio à produção cinematográfica. Esse ato resultou em um verdadeiro colapso do setor, paralisando a produção nacional e deixando cineastas, técnicos e produtores à deriva. O país atravessou um período de quase total estagnação na produção cinematográfica.

Havia problemas na Embrafilme em relação à inoperância, má gestão administrativa, favoritismo e não cumprimento de compromissos. Mas a extinção desse modelo, sem sua substituição por outra política para a produção de filmes, fez com que o cinema brasileiro sofresse uma drástica queda em sua produtividade, chegando a níveis alarmantes: em 1992, por exemplo, apenas 3 filmes brasileiros foram lançados, contra uma média de 80 filmes brasileiros lançados por ano durante a década de 80. (Marson, 2006, p.14)

Maria Clara Vasconcelos Oliveira aborda o período como de "trevas" para a indústria cinematográfica nacional. Ela destaca que, com o fim da empresa estatal, a produção de filmes no Brasil sofreu uma queda drástica. Entre 1977 e 1980, a

Embrafilme chegou a produzir até 100 filmes por ano, garantindo uma participação de um terço do mercado nas salas de cinema. No entanto, após sua extinção, a produção nacional praticamente entrou em colapso, reduzindo-se a menos de 20% de participação no mercado interno. Esse contraste evidencia o impacto profundo que o fechamento da Embrafilme teve no cinema brasileiro, marcando uma fase de dificuldades e transformações para o setor.

Melina Marson (2009) lembra ainda que “Dona Flor e seus dois maridos” (de Bruno Barreto, 1976), teve mais de 10 milhões de espectadores – valor só superado por Tropa de Elite 2 (José Padilha), em 2010, que levou cerca de 11 milhões de pessoas em salas de cinema. (Oliveira, 2023, p. 28)

A retomada do cinema brasileiro ocorreu a partir de meados dos anos 1990, impulsionada por novas políticas de fomento, como a Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991) e a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/1993). Esse período trouxe uma nova geração de cineastas com estéticas e temáticas renovadas, resultando em uma produção cinematográfica diversa e impactante, que ficou conhecida como o Ciclo da Retomada.

Com a volta do patrocínio estatal e a aprovação da lei do Audiovisual, o campo cinematográfico se agitou, e novos filmes começaram a ser produzidos. Toda essa movimentação, as articulações e pressões do campo deixaram entrever que ainda prevalecia a ideia de cinema de autor, que priorizava a produção sem se preocupar com os outros elos da cadeia da indústria cinematográfica, como a distribuição e a exibição. (Marson, 2006, p.11)

O Ciclo da Retomada foi um período fértil na propagação do cinema brasileiro, tanto internacionalmente, quanto nacionalmente. “Carlota Joaquina, Princesa do Brasil” (1995), dirigido por Carla Camurati, é um filme que marca o início dessa retomada, com significativo sucesso de bilheteria nacional. Em terras estrangeiras, estávamos representados no Oscar em 1999 com “Central do Brasil” (1998) de Walter Salles, e novamente em 2004 com “Cidade de Deus” (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Todos os filmes citados foram destaque, tanto de crítica quanto de bilheteria, e mais importante que isso, se tornaram parte da cultura popular brasileira.

O período da Pós-Retomada no Cinema Brasileiro não apresenta uma intenção unificadora claramente definida, diferentemente da Retomada, que visava restabelecer a produção regular de filmes no país. Em vez disso, caracteriza-se por

uma produção heterogênea, contemplando múltiplos estilos, linguagens e suportes, espelhando uma sociedade que não mais se identifica rigidamente com valores tradicionalistas nem com uma narrativa única. Nesse contexto, os filmes “não se caracterizam por perseguir uma meta específica, de viés político ou contestatório, como ocorreu nos anos 1960 com o Cinema Novo e a Estética da Fome” (Barros, 2017, p. 89), revelando um cinema brasileiro que já não vive uma “trajetória no subdesenvolvimento”, para usar a expressão de Paulo Emílio Sales Gomes (apud Barros, 2017, p. 89). Ao contrário, observa-se a valorização do imaginário e do universo simbólico, aspectos que se articulam com o entendimento de um cinema influenciado por conceitos pós-modernos de desconstrução, múltiplas vozes e pluralidade temática. Segundo Eduardo Portanova Barros, “os clássicos enfoques da interação social na Sociologia se entrelaçam, atualmente, nas abordagens relativas à cultura sustentadas tanto pelo denominado *Cultural Studies* quanto pelo pós-estruturalismo francês, além da crítica pós-moderna dos anos 1970 e 1980 dos estudos sobre a pós-colonialidade” (2017, p. 90), compondo o que se denomina uma “virada pós-moderna” que atinge a dimensão epistemológica, política, estética e filosófica do cinema brasileiro contemporâneo.

É no contexto da Pós-retomada até os dias atuais que surge o que tem sido reconhecido como Novíssimo Cinema Brasileiro. Com desenvolvimento a partir da década de 2000, intensificando-se na década de 2010, esse novo período é marcado por uma série de fatores interligados, inclusive por políticas públicas que o precedem. Conforme analisa Oliveira (2016), um dos pilares centrais foi a volta do financiamento público, que se deu por meio de novas políticas de incentivo à cultura e ao audiovisual. A Lei Rouanet⁵, instituída em 1991, e a Lei do Audiovisual⁶. Essas novas leis de incentivo diferem significativamente dos modelos de financiamento adotados durante o Regime Ditatorial Militar. No período da Embrafilme, o financiamento era centralizado e controlado pelo Estado, com uma agenda cultural

⁵ A Lei Rouanet facilitou o financiamento de projetos culturais por meio de renúncia fiscal, permitindo a empresas e pessoas físicas deduzirem do imposto de renda os valores investidos em projetos culturais.

⁶ A Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, específica para o setor, possibilitou o financiamento de ações culturais por meio de três mecanismos principais: o Fundo Nacional de Cultura, que financiava até 80% de projetos com baixas possibilidades de retorno; os Fundos de Investimentos Culturais e Artísticos (Ficart), que permitiam a divisão dos valores dos projetos em cotas de investimento; e o sistema de incentivo a projetos culturais, que oferecia benefícios fiscais para investimentos no setor.

frequentemente marcada por interesses ideológicos. Em contraste, as novas leis introduziram um modelo mais flexível e autônomo, baseado na renúncia fiscal e na participação do setor privado. Essa transição permitiu uma maior diversidade de projetos e uma integração mais orgânica do cinema ao mercado, além de incluir múltiplas fontes de recursos, como investimentos diretos de estados e municípios, bem como do setor privado. Dessa forma, o cinema brasileiro pôde se afastar da dependência exclusiva do financiamento estatal e explorar novas possibilidades de produção e distribuição.

Além do retorno do financiamento público e das novas leis de incentivo, outros fatores foram essenciais para a consolidação do Novíssimo Cinema Brasileiro. O desenvolvimento tecnológico desempenhou um papel crucial, uma vez que a evolução das tecnologias de produção e distribuição permitiu a realização de filmes com orçamentos significativamente mais baixos, viabilizando obras que desafiavam a lógica comercial predominante. Outro fator relevante foi a influência de movimentos culturais anteriores, como o Cinema Novo, nos anos 1960, e o Cinema Marginal, nos anos 1970. Esses movimentos estabeleceram um precedente para abordagens independentes e contestadoras, que foram reinterpretadas e incorporadas pelo “novíssimo cinema”.

A juventude dos realizadores também contribuiu para essa renovação. A nova geração de cineastas, com idades entre 30 e 40 anos, trouxe perspectivas inovadoras e práticas colaborativas que se distanciaram das estruturas de produção convencionais. Por fim, o Novíssimo Cinema Brasileiro se apresentou como uma forma de protesto e contestação em relação ao modelo industrial mais tradicional, buscando romper com as práticas consolidadas e impor novas representações e modos de produção. Essa combinação de fatores — financiamento público, avanços tecnológicos, herança cultural, renovação geracional e uma postura contestadora — permitiu que o cinema brasileiro renascesse e se reinventasse, consolidando-se como um movimento relevante e inovador no cenário audiovisual contemporâneo.

2.2 Fantástico e Horror no cinema brasileiro

É possível perceber que pouco se comenta ou se menciona sobre filmes relacionados ao fantástico ou ao horror no cinema brasileiro da primeira metade do século XX. Para abordar esse assunto é preciso entender que esses gêneros

sempre tiveram dificuldades para encontrar seu espaço no cinema nacional. Laura Cánepa argumenta, em sua tese “Medo de Quê?” (2008), que o Brasil sempre foi complexo na maneira como aceita narrativas de horror no cinema nacional, ao mesmo tempo que brasileiros são grandes consumidores do horror estrangeiro, e não só, são consumidores do gênero em outras mídias como: rádio, TV, e quadrinhos. Contudo, o cinema nacional, ao mesmo tempo, sempre teve dificuldade em abraçar o gênero.

Antônio Leão da Silva Neto, em seu Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa-Metragem (2002), contabiliza que, até o começo do ano de 2002, 3.415 filmes de longa-metragem já haviam sido finalizados no país e, dentre eles, apenas 20 foram classificados como sendo “de horror”. Só a título de comparação, um gênero por vezes próximo do horror por seu caráter violento, o policial, é identificado no mesmo dicionário em mais de 250 fitas. (Cánepa, 2008, p. 2)

Ainda que de modo pontual e difuso, o fantástico e o horror podem ser observados no cinema brasileiro até a década de 1960 mesclados às tradições narrativas já consolidadas, como a comédia, a sátira e o melodrama. Embora até o lançamento de “À Meia-Noite Levarei Sua Alma” (1964), de José Mojica Marins, não se identifique a existência de uma produção cinematográfica brasileira que se autodeclarasse pertencente ao gênero do fantástico e do horror (ou do terror - termo também usual no Brasil), o cinema nacional sempre incorporou elementos característicos desses gêneros, tanto em termos narrativos quanto estéticos.

É este o caso dos filmes mudos que se deseja indicar como antecedentes remotos do cinema de horror brasileiro. Estes se dividem entre os filmes fantástico-cômicos, feitos à maneira de Méliès; os criminais, vertente muito popular do cinema de atualidades que depois estaria diretamente ligada ao cinema de exploração; os melodramas-religiosos-sobrenaturais, que abordavam temas como aparições e intervenções divinas no mundo ordinário. (Cánepa, 2008, p. 2)

Já as comédias populares e chanchadas das décadas 1930 a 1960 recorriam frequentemente a elementos fantásticos ou insólitos para a construção de suas tramas. Conforme observa Cánepa (2008), até os anos 1960, o fantástico surgia de modo esparsa, frequentemente diluído em produções que exploravam o humor popular ou o moralismo de época, como nas chanchadas produzidas pela Cinédia e pela Atlântida. Filmes como “O Jovem Tataravô” (1937), de Luís de Barros, que recorre a antigos rituais egípcios para reviver os mortos, e “Fantasma por Acaso”

(1946), estrelado por Oscarito, exemplificam esse primeiro contato do cinema nacional com o sobrenatural, em que o elemento fantástico servia sobretudo como pretexto para a comédia de costumes. Ao mesmo tempo, o imaginário fantástico se infiltrava em melodramas como “Caiçara” (1950), da Vera Cruz, e “Meu Destino é Pecar” (1952), nos quais temas como possessão, feitiçaria e religiosidade popular compunham atmosferas de mistério e fatalismo moral. Da mesma forma, os filmes policiais utilizavam-se da estética do suspense para gerar tensão e choque, enquanto as produções de cunho religioso, devido à própria gênese de seus temas, exploravam o fantástico e o sobrenatural, especialmente no que diz respeito a milagres e às representações do céu e do inferno.

Paralelamente, o Brasil também se tornava cenário e inspiração para o cinema fantástico e de horror estrangeiro, especialmente aquele produzido nos Estados Unidos durante os anos 1950, que se interessava pelo exotismo e pelos mistérios da região amazônica. O clássico “O Monstro da Lagoa Negra” (*The Creature from the Black Lagoon*, 1954), da Universal Pictures, por exemplo, foi inspirado em uma lenda amazônica sobre um homem-peixe, associando o país a um imaginário de natureza selvagem e desconhecida. Essa tendência se repetiria em produções posteriores, como “Curucu – O Terror do Amazonas” (1957) e “Love Slaves of the Amazon” (1958), que reforçavam estereótipos coloniais ao representar o Brasil como um espaço de superstição, erotismo e perigo.

Cánepa cita em sua tese que os anos 1960 seriam considerados os anos de ouro na produção do cinema desses gêneros no Brasil, que se dividiram em filmes autorais e derivados dos filmes eróticos. Mas para começar a explorar esse momento de florescimento cinematográfico, primeiro é preciso passar por aquele que é para muitos conhecido como o pai do horror brasileiro: José Mojica Marins. O cineasta iria influenciar toda uma nova geração de diretores de gênero na retomada. Após o grande sucesso de público de “A Meia Noite Levarei a Sua Alma” (1964), outros cineastas tentaram embarcar no cinema de gênero.

Mas não só do trabalho de Mojica vivia o cinema de horror brasileiro dos anos 1960 e 1970. Sobretudo na Boca do Lixo paulistana, o gênero apareceria como possibilidade de lucro com o cinema em produções que se inspiravam no sucesso extraordinário de Zé do Caixão (que, então, lotava os cinemas e tinha até programas de TV) e nos grandes sucessos internacionais de horror que começavam a aportar no Brasil. (Cánepa, 2008, p. 2)

Entre fracassos e acertos, a indústria cinematográfica brasileira segue investindo no cinema de gênero, e todo esse processo se estende pelas décadas seguintes. Entre os anos de 1960 e 1970, é possível citar sucessos de público, como as paródias de clássicos como “O Exorcista — O Jeca Contra o Capeta” (Amácio Mazzaropi, 1975) — e “Tubarão — Bacalhau” (Adriano Stuart, 1976). Destacam-se também os filmes de pornochanchada, como “Excitação” (Jean Garret, 1976); “Seduzidas pelo Demônio” (Raffaella Rossi, 1977); “A Força dos Sentidos” (Jean Garret, 1979); e “Ninfas Diabólicas” (John Doo, 1977). Além disso, ganharam notoriedade produções inspiradas em crimes e assassinos seriais, como “O Estripador de Mulheres” (Juan Bajón, 1978); “Snuff – Vítimas do Prazer” (Cláudio Cunha, 1977); e “Amadas e Violentadas” (Jean Garret, 1976).

A chegada dos anos 1980, porém, trouxe a decadência do cinema de gênero no país. Cánepa argumenta que as novas tecnologias e maneiras de distribuição mudaram o modo como os espectadores consomem filmes, assim, fazendo com que as produtoras e distribuidoras parassem de investir no gênero.

Os anos 1980 foram marcados pela decadência das formas de produção desenvolvidas no Brasil durante o decênio anterior. A crise econômica e a escalada inflacionária não apenas provocaram o aumento dos custos de produção, como ainda afastaram grande parte do público das salas de cinema. Além disso, o advento do videocassete e a entrada dos filmes pornográficos hard core importados dos EUA mudaram totalmente o mercado consumidor de cinema no país. Enquanto produtores e cineastas ligados à Embrafilme começavam a encontrar grandes dificuldades para filmar, os profissionais da Boca viam seu sistema de parceria com exibidores ruir rapidamente, sendo obrigados a escolher entre a adesão à pornografia hardcore ou aos riscos financeiros de produções independentes (Cánepa, 2008, p. 2).

O próprio Mojica, embora tenha realizado diferentes projetos de sucesso no cinema e na televisão, enfrentou problemas para realizar seus filmes. Seu principal trabalho da década de 1970, “Ritual dos Sádicos” (1970) — posteriormente relançado como “O Despertar da Besta” (1986), sofreu forte repressão da censura institucional. Essa repressão, somada a dificuldades pessoais, como o alcoolismo, contribuiu para uma profunda decadência em sua trajetória artística, econômica e emocional. Mojica passou a dirigir obras menos expressivas e foi progressivamente afastado do circuito cinematográfico brasileiro, sendo relegado ao ostracismo por boa parte da crítica e da indústria.

Contudo, a década de 1990 marcou uma virada significativa em sua trajetória, quando sua obra foi redescoberta e valorizada por cineastas e críticos do circuito internacional, sobretudo ligados ao cinema de horror e à produção alternativa. Essa redescoberta não apenas resgatou sua importância histórica como figura central do horror brasileiro, como também reacendeu o interesse nacional por sua filmografia e legado.

Foi nesse contexto de resgate que Mojica retornou ao cinema de gênero nos anos 2000, período que coincide com a chamada Retomada do cinema brasileiro. Em 2004, com o apoio da produtora paulista Olhos de Cão, iniciou-se a produção de “A Encarnação do Demônio”, filmado entre 2006 e 2007. Mais do que a conclusão tardia da trilogia de Zé do Caixão iniciada nos anos 1960, o filme simboliza uma ponte entre diferentes gerações do horror nacional. Sua realização envolveu nomes que mais tarde se tornaram figuras proeminentes no cinema de gênero brasileiro, como o cineasta Dennison Ramalho, que assina o roteiro da obra. Nesse sentido, “A Encarnação do Demônio” revela-se não apenas como o retorno triunfal de Mojica à cena cinematográfica, mas também como um marco simbólico da renovação estética e temática do horror brasileiro, evidenciando o surgimento de uma nova geração de realizadores interessados em revisitar e reinventar o legado do cinema de gênero no país.

2.3 O Novíssimo Cinema Brasileiro e o surgimento do coletivo Filmes do Caixote

A tese de Cánepa, finalizada em 2006, é visionária em perceber o despontar de alguns importantes nomes da produção de curtas brasileiros no início dos anos 2000 que flertavam com o horror e o insólito. Muitos deles iriam se tornar figuras centrais do novo cinema brasileiro. Dois deles - Juliana Roja e Marco Dutra - são criadores do filme que é objeto de investigação desta dissertação: “As boas maneiras”, lançado em 2018.

Mas, se o cinema da retomada ainda não teve grandes longas de horror, o mesmo não pode ser dito sobre os curtas-metragens brasileiros do gênero feitos nos últimos anos, que merecem uma rápida menção. Entre dezenas de curtas de horror realizados no Brasil desde o ano 2000, pode-se citar UM RAMO (2007), fantasia sombria dirigida por Juliana Rojas e Marco Dutra; a série de curtas para a TV ASSOMBRAÇÕES DO RECIFE VELHO (Vários, 2004), AMOR SÓ DE MÃE (Dennison Ramalho, 2003), entre outros. (Cánepa, 2008, p.127).

Como já mencionado, o período que Cánepa se refere relaciona-se à emergência do Novíssimo Cinema Brasileiro - fase que desponta a partir dos anos 2000 caracterizada pela produção de uma nova geração de realizadores, muitos deles recém saídos das faculdades de Cinema, que se organizam por meio de coletivos, fora do modelo industrial de produção. Beneficiando-se de uma certa estabilidade das políticas públicas do audiovisual que são retomadas em meados dos anos 1990, das transformações tecnológicas que permitiam realizações de baixo orçamento e em diálogo com movimentos e fenômenos precedentes (como o Cinema Novo, o Cinema Marginal, e redescoberta do legado criativo de Zé do Caixão), o Novíssimo Cinema Brasileiro apresenta um renovado interesse pelos gêneros do fantástico e do horror. É nesse contexto que surge a dupla criativa Juliano Rojas e Marco Dutra, fundadores do coletivo Filmes do Caixote, núcleo de produção estabelecido em São Paulo.

Em entrevista ao podcast “Saco de Ossos”, Marco Dutra (2021) relata como conheceu sua parceira criativa Juliana Rojas, em 1999, durante o primeiro semestre do curso de Cinema na ECA/USP. Eles se aproximaram já nos primeiros dias de aula, construindo uma amizade sólida que rapidamente se traduziu em colaboração artística. Ainda como colegas de sala, realizaram juntos diversos curtas-metragens — obras que, segundo Marco, funcionavam mais como exercícios acadêmicos do que como filmes plenamente realizados. Dentre esses exercícios estão os filmes universitários “Dancing Queen” e “Três Planos, Nove Planos” (1999).

Essa parceria se consolidou em 2002, com a direção de “Lençol Branco” (2004), considerado por Dutra como seu primeiro curta-metragem de fato. O filme foi o trabalho de conclusão de curso da dupla, gravado em 35mm, montado digitalmente por meio de um Telecine Mini-TV e finalizado também de forma analógica, a partir da cópia do negativo. Sua estreia ocorreu em 2004 no Festival Brasileiro de Cinema Universitário, e no ano seguinte foi exibido internacionalmente na Cinéfondation do Festival de Cannes. Após essa primeira passagem por Cannes, a dupla continuou trabalhando em parceria como curtametragistas, retornando ao festival em 2007 com o curta “Um Ramo”, vencedor do Prêmio Kodak de Melhor Curta-Metragem na Semana Internacional da Crítica. Segundo Marco Dutra, o prêmio, no valor de 5 mil euros, foi concedido em forma de apoio à realização do próximo filme. Antes de estrearem no longa-metragem, os diretores ainda

desenvolveram outros trabalhos conjuntos, como o curta “As Sombras” (2009), o episódio “Desassossego” do longa coletivo “Filme das Maravilhas” (2011) e o curta “Nascemos Hoje, Quando o Céu Estava Carregado de Ferro e Veneno” (2013), obras que consolidaram a identidade autoral da dupla e aprofundaram suas experimentações com o fantástico e o horror psicológico.

Mesmo em sua estreia, o curta já apontava para elementos que marcariam a filmografia da dupla, tanto em colaborações quanto em projetos individuais: uma atmosfera de tensão sutil e o flerte com o cinema de gênero, especialmente o horror. Essas características ganharam maturidade e potência em seus primeiros longas-metragens. “Trabalhar Cansa” (2011), exibido na mostra *Un Certain Regard* em Cannes, mistura drama social com elementos do horror psicológico para retratar o cotidiano de uma família de classe média em crise. Já “As Boas Maneiras” (2017), segundo longa da dupla, mergulha de forma mais intensa e ousada no fantástico, construindo uma narrativa que mistura conto de fadas, crítica social e horror corporal, e que foi amplamente aclamado pela crítica internacional.

Juliana Rojas e Marco Dutra são membros fundadores do coletivo paulistano Filmes do Caixote, ao lado de Caetano Gotardo, João Marcos de Almeida e Sérgio Silva. Criado entre 2005 e 2006, o coletivo surgiu do desejo de um grupo de jovens cineastas de manter uma prática constante de realização audiovisual, mesmo com recursos limitados, tendo como base o diálogo criativo e a colaboração mútua. Juliana, Marco e Caetano se conheceram durante a graduação em Cinema e Vídeo na ECA/USP, mais tarde, o grupo foi ampliado com a entrada de João Marcos e Sérgio, formados em Rádio e TV pela Faculdade Cásper Líbero, além de colaboradores do Rio de Janeiro, como João Cândido Zacharias e Gustavo Scofano.

Vale destacar que nem todos os integrantes são diretores — muitos atuam em áreas como montagem, som e trilha sonora —, mas todos compartilham uma mesma ética colaborativa, frequentemente assumindo funções nos filmes uns dos outros. Por exemplo, Juliana Rojas assinou a montagem do longa “O que se Move” (2012), dirigido por Caetano Gotardo, enquanto Marco Dutra foi responsável pela trilha sonora. O coletivo não funciona como uma produtora formal, e sim como uma espécie de assinatura simbólica, fundamentada na troca de roteiros, cortes de filmes e ideias entre os membros. Seu objetivo é realizar filmes que exploram narrativas autorais por meio da reapropriação de gêneros como o fantástico, o horror, o melodrama, o musical e o cinema experimental. Essa prática coletiva e horizontal

faz com que cada obra carregue marcas singulares, mas também o espírito comum de experimentação e reflexão que define o Filmes do Caixote, homenageado em 2020 na 8ª Edição da Mostra Aurora do Festival de Tiradentes, como reconhecimento por sua contribuição singular ao cinema brasileiro contemporâneo recebendo o “Troféu Barroco”.

CAPÍTULO 3 - O FANTÁSTICO E O HORROR DECOLONIAL

Antes de compreender de que modo o cinema brasileiro, especialmente o filme “As boas maneiras” (2018), de Juliana Rojas e Marco Dutra, mobiliza o horror e fantástico como estruturas narrativas de reflexão decolonial, é necessário retornar às origens das feridas históricas que marcam o continente latino-americano. O colonialismo, mais do que um evento do passado, é uma força que persiste e se atualiza nas dinâmicas sociais, raciais e econômicas da contemporaneidade. Suas marcas permanecem inscritas nos corpos, nas subjetividades e nas formas de representação, atravessando a cultura e o imaginário coletivo com ecos que se estendem até o presente.

É nesse sentido que este capítulo se propõe a articular uma leitura do cinema brasileiro fantástico e de horror sob uma ótica decolonial. Busca-se compreender como esse gêneros — longe de simples artifícios narrativos — tornam-se instrumentos capazes de tensionar estruturas de poder e revelar os traumas coloniais que ainda moldam a realidade latino-americana. Através de um diálogo com os estudos de Stuart Hall (1997), Dennis de Oliveira (2020), Aníbal Quijano (2005), Frantz Fanon (2008), María Lugones (2008) e Eduardo Galeano (1971), entre outros e outras, este capítulo examina como a representação da alteridade e das hierarquias raciais no cinema se vincula a processos históricos de dominação e resistência.

A partir dessa base teórica, a análise se volta a “As boas maneiras”, observando como o filme de Rojas e Dutra reinterpreta o passado colonial e o projeta em um presente urbano fragmentado, onde o fantástico e o horror surgem como espelhos distorcidos da realidade. Ao acionar os gêneros, o filme transforma o sobrenatural em alegoria das violências estruturais que atravessam o país — da desigualdade racial e de gênero às relações de trabalho e à exploração dos corpos. Dessa forma, o cinema brasileiro contemporâneo se revela não apenas como um território de imaginação, mas também como um espaço político e simbólico de reflexão sobre heranças coloniais.

3.1. Colonialismo e América Latina

Para falar de Decolonialismo, principalmente no recorte da América Latina, é preciso antes entender o Colonialismo, e principalmente como suas correntes não só escravizaram, como também ainda hoje, mantém elos exploratórios com os países latinos. O jornalista uruguaio Eduardo Galeano argumenta em “As Veias Abertas da América Latina” (1971) que a história da América do Sul é marcada pela derrota.

Para os que concebem a História como uma contenda, o atraso e a miséria da América Latina não são outra coisa senão o resultado de seu fracasso. Perdemos; outros ganharam. Mas aqueles que ganharam só puderam ganhar porque perdemos: a história do subdesenvolvimento da América Latina integra, como já foi dito, a história do desenvolvimento do capitalismo mundial. Nossa derrota esteve sempre implícita na vitória dos outros. Nossa riqueza sempre gerou nossa pobreza por nutrir a prosperidade alheia: os impérios e seus beaguins nativos. Na alquimia colonial e neocolonial o ouro se transfigura em sucata, os alimentos em veneno. (Galeano, 2010, p. 18).

O colonialismo se refere a um processo de dominação econômico, territorial, político e cultural de uma nação sobre a outra, acontecimento que não somente moldou a política e o modelo econômico mundial que conhecemos hoje, como também originou o conceito de raça. Isso ocorreu porque era necessário justificar as atrocidades praticadas contra os povos nativos e de matriz africana em nome de uma mão de obra barata e lucrativa. Para tanto, foi preciso criar uma diferenciação associada a valor e humanidade — afinal, se eles fossem como nós, conquistadores, como poderíamos escravizá-los?

Aníbal Quijano (2005) argumenta que, por um lado, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça — ou seja, uma suposta distinta estrutura biológica que situava uns em situação natural de inferioridade em relação a outros — foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo e fundacional das relações de dominação exigidas pela conquista. Nessas bases, consequentemente, classificou-se a população da América, e mais tarde do mundo, dentro desse novo padrão de poder. Por outro lado, houve também a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial.

A constituição da modernidade ocidental não pode ser dissociada de processos marcados pela violência extrema, como os genocídios contra povos originários, a escravização de populações africanas, a dominação colonial e a institucionalização

de hierarquias raciais. É nesse cenário, permeado por sangue e exploração, que emergem as bases do capitalismo mundial. O colonialismo, entendido como fenômeno sócio-histórico, não se limitou à ocupação territorial ou à expropriação material: sustentou-se também na produção de uma matriz simbólica que naturalizou diferenças e legitimou relações de subordinação. O conceito de “raça” desempenhou papel central nesse processo, sendo mobilizado como justificativa ideológica para a desigualdade e como princípio de classificação social. Desse modo, a colonialidade ultrapassa o domínio histórico do colonialismo, pois se consolida como fundamento estruturante da modernidade, regulando práticas de poder, formas de conhecimento e modos de subjetivação em escala global.

A história do subdesenvolvimento da América Latina, conforme analisa Galeano (1971), está diretamente ligada à formação do capitalismo mundial, na medida em que a riqueza extraída da região alimentou a prosperidade das metrópoles estrangeiras e consolidou uma estrutura de dependência. Desde os primeiros contatos, quando os europeus do Renascimento lançaram-se ao mar, a América Latina foi destinada à espoliação, tendo seu excedente econômico transferido à Europa. A chegada de Cristóvão Colombo em 1492 exemplifica esse processo, marcada pela busca incessante por ouro e outras riquezas, o que já revelava o caráter exploratório da empresa colonial. A conquista foi legitimada pelo contexto das cruzadas e pelo apoio da Igreja, que concedeu à coroa espanhola e portuguesa autoridade espiritual e material sobre o Novo Mundo, reforçando a combinação entre fé e saque. Em pouco tempo, instauraram-se campanhas militares contra os povos nativos, acompanhadas pela escravização, pelo trabalho forçado em minas e lavouras e pela imposição de conversão religiosa. A superioridade tecnológica europeia, aliada ao deslumbramento dos indígenas diante de armas, cavalos e ferro, somada ainda à devastação provocada por doenças como a varíola, facilitou a dominação. No caso brasileiro, a colonização portuguesa foi consolidada a partir do Tratado de Tordesilhas e da exploração inicial do pau-brasil, seguida pela implantação das grandes plantações de açúcar, que, após o esgotamento da mão de obra indígena, passaram a depender de escravizados africanos. Esse processo, sustentado por justificativas ideológicas e raciais que negavam a humanidade dos povos nativos, transformou a pilhagem em ato de fé ou caridade. Assim, a colonização latino-americana, fundada na violência e na exploração sistemática,

serviu ao fortalecimento do capitalismo europeu e consolidou um modelo de dependência que explica a permanência histórica do subdesenvolvimento na região.

A imposição dos colonizadores na América Latina não se restringiu à exploração física e econômica, mas estendeu-se também à esfera cultural e simbólica. Como afirma Galeano, “a epopeia da conquista combinou a propagação da fé cristã com a usurpação das riquezas nativas” (1971, p. 14). Esse processo foi acompanhado por estratégias de coerção religiosa, como a leitura do Requerimiento, em que, segundo o autor, os capitães advertiam que, caso os povos originários recusassem a conversão, “seriam submetidos à guerra, à escravidão e teriam seus bens tomados, e suas mulheres e filhos escravizados” (Galeano, 1971, p. 12). Os próprios conquistadores reconheciam a sobreposição de interesses espirituais e materiais: Fernão Cortez afirmava ter vindo “para servir a Deus e a Sua Majestade e também por haver riquezas” (Galeano, 1971, p. 13). A Igreja Católica legitimou tal dominação ao conceder à coroa espanhola o patronato universal na América, incluindo “o direito de premiar benefícios eclesiásticos” (Galeano, 1971, p. 16). Essa imposição também se materializou no espaço físico, como na construção da catedral católica “sobre as ruínas do templo mais importante de Tenochtitlán” (Galeano, 1971, p. 22).

As justificativas ideológicas transformaram a violência em missão espiritual. De acordo com Galeano (1971, p. 61), ‘humanistas’ como Sepúlveda alegavam que os indígenas “mereciam o tratamento recebido por seus pecados e idolatrias, que eram uma ofensa a Deus”. Essa visão de desumanização persistiu séculos adiante, a ponto de, em 1957, a Corte Suprema de Justiça do Paraguai declarar que “os índios são tão seres humanos como os outros habitantes da república”, pois pesquisas de opinião mostravam que “oito em cada dez paraguaios ainda acreditavam que os índios são como animais” (Galeano, 1971, p. 62). No caso maia, a dominação religiosa buscou adaptar práticas locais: “a religião católica só assimilou alguns aspectos mágicos e totêmicos da religião maia, na vã tentativa de submeter a fé indígena à ideologia dos conquistadores. O esmagamento cultural abriu caminho para o sincretismo” (Galeano, 1971, p. 72). As procissões da Semana Santa converteram-se em “terríveis exposições de masoquismo coletivo”, onde “a morte e o enterro de Jesus se tornaram o culto da própria morte e do próprio enterro, a aniquilação da formosa vida remota” (Galeano, 1971, p. 73).

Entre os escravizados africanos, a resistência cultural permaneceu nas práticas religiosas: “a religião católica no Brasil é vivida pelos negros com suas tradições

africanas frequentemente camuflada por trás das figuras sagradas do cristianismo” (Galeano, 1971, p. 112). Essa transfiguração, segundo o autor, ocorreu também no “vodu no Haiti, no bembé em Cuba e na umbanda e quimbanda no Brasil” (Galeano, 1971, p. 113). Além da religião, a imposição estendeu-se às vestimentas: “a atual vestimenta indígena foi imposta por Carlos III em fins do século XVIII. Os trajes femininos que os espanhóis obrigaram às índias a usarem eram calcados nos vestidos regionais das camponesas da Extremadura, Andaluzia e país basco, e o mesmo ocorre com os penteados das indígenas, repartidos no meio, impostos pelo vice-rei Toledo” (Galeano, 1971, p. 68). Nesse mesmo excerto, o autor lembra que os colonizadores transformaram o consumo da coca em “um negócio esplêndido”, usado para prolongar o trabalho forçado nas minas, ainda que isso significasse encurtar a vida indígena (Galeano, 1971, p. 68). Assim, a colonização operou como violência cultural e simbólica, marcada pela imposição de crenças, pela negação da identidade dos povos nativos e pela manipulação de seus costumes para atender às demandas coloniais.

Frantz Fanon, psiquiatra e filósofo martinicano, argumenta que não somente da violência física e militar se deu a colonização no continente americano. Há também um processo de violência psicológica, onde era preciso convencer os explorados de que o processo de violência ao qual eram submetidos era uma espécie de purificação, como se seus ritos e culturas originais, de certo modo, os condenassem a barbárie. Sendo assim, inserir uma ideia de que a cultura europeia não somente era superior, como também a única capaz de salvar. Processo que Fanon classifica como “Alienação Cultural”.

O resultado global buscado pela dominação colonial era exatamente convencer os nativos de que o colonialismo devia retirá-los das trevas. O resultado, conscientemente perseguido pelo colonialismo, era enfiar na cabeça dos nativos que a partida do colono significaria, para eles, o retorno à barbárie, ao aviltamento, à animalização. No plano do inconsciente, o colonialismo não procurava, portanto, ser percebido pelo nativo como uma mãe afetuosa e benfazeja que protege a criança de um ambiente hostil, mas como uma mãe que, sem cessar, impede a criança, fundamentalmente perversa, de conseguir se suicidar, de dar livre curso a seus instintos maléficos. A mãe colonial protege a criança contra ela mesma, contra seu ego, contra sua fisiologia, sua biologia, seu infortúnio ontológico (Fanon, 2022, p. 187).

O projeto colonial, portanto, não se restringiu ao controle econômico e político, mas também se dedicou à construção de subjetividades, convencendo os colonizados de

sua inferioridade e de que sua história, suas culturas e seus modos de vida só poderiam ter valor a partir da chancela europeia. Essa operação ideológica não apenas legitimava a exploração e a violência, como também buscava naturalizar a hierarquia racial que sustentava a ordem colonial, fazendo com que a dependência em relação ao colonizador fosse vista como condição inevitável e necessária para a própria existência social dos povos dominados.

3.2. Herança Colonial

A colonialidade do poder, termo central na obra de Aníbal Quijano, descreve um padrão de poder global que emergiu com a constituição da América, caracterizado pela intrínseca associação entre a classificação social baseada na ideia de raça e a formação do capitalismo mundial.

A América constitui-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, por isso, como a primeira identidade da modernidade. Dois processos históricos convergiram e se associaram na produção desse espaço/tempo, estabelecendo-se como os eixos fundamentais do novo padrão de poder. De um lado, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, ou seja, uma suposta distinção biológica que colocava alguns em situação natural de inferioridade em relação a outros. (Quijano, 2005, p. 117)

Este padrão de dominação transcende o colonialismo formal, estabelecendo uma matriz duradoura de hierarquias raciais que legitimam a exploração e a inferiorização dos povos não-europeus. Segundo Quijano, "um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo" (Quijano, 2005, p. 227). Tal classificação racial, que definiu identidades como "índios" e "negros" em oposição aos "brancos" europeus, foi crucial para organizar a nova estrutura global de controle do trabalho.

Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. Com o tempo, os colonizadores passaram a codificar como cor os traços fenotípicos dos colonizados, assumindo-a como a característica emblemática da categoria racial. Essa codificação foi inicialmente estabelecida, provavelmente, na área

britânico-americana. Ali, os negros não eram apenas os explorados mais importantes, uma vez que a principal parte da economia dependia de seu trabalho, mas também a raça colonizada mais relevante, já que os índios não faziam parte daquela sociedade colonial. Em consequência, os dominantes passaram a chamar a si mesmos de brancos. (Quijano, 2005, p. 117)

Desse modo, "as novas identidades históricas produzidas sobre a ideia de raça foram associadas à natureza dos papéis e lugares na nova estrutura global de controle do trabalho" (Quijano, 2005, p. 233), impondo uma sistemática divisão racial do trabalho que destinava as formas de trabalho não remunerado a raças colonizadas, enquanto o trabalho assalariado era majoritariamente reservado aos colonizadores brancos, consolidando a Europa como centro do sistema capitalista mundial.

Assim, ambos os elementos, raça e divisão do trabalho, foram estruturalmente associados e se reforçavam mutuamente, ainda que nenhum deles fosse necessariamente dependente do outro para existir ou se transformar. Desse modo, consolidou-se uma sistemática divisão racial do trabalho. Na área hispânica, a Coroa de Castela decidiu pelo fim da escravidão dos índios, com o objetivo de impedir seu extermínio total, mas os confinou na estrutura da servidão. (Quijano, 2005, p. 231).

As heranças coloniais se estendem além de questões raciais, sendo gênero e sexualidade um dos fatores mais 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. Oyèrónké Oyěwùmí (1997), por exemplo, demonstra que, na sociedade iorubá anterior à colonização, as categorias obinrin e okunrin, erroneamente traduzidas como "mulher" e "homem", referiam-se apenas a diferenças anatômicas, sem implicar subordinação ou oposição binária. De forma semelhante, Paula Gunn Allen (1986) aponta que comunidades tribais nativo-americanas eram organizadas de maneira ginocêntrica ou matriarcal, reconhecendo positivamente a homossexualidade e a existência de um "terceiro gênero". A colonização, no entanto, instaurou a dicotomia fundadora entre o humano e o não-humano, atribuindo humanidade ao colonizador branco e classificando povos indígenas e africanos escravizados como "animais", "primitivos" ou mesmo "sem gênero".

Esse processo esteve atrelado à exploração sexual, racial e econômica, consolidando o lugar de mulheres não-brancas como alvo de violência e desumanização. 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 (Lugones, 2008). No Brasil, o mito da democracia racial foi alimentado pela ideia de uma “cordialidade erótica” entre colonizadores portugueses e mulheres negras escravizadas, ocultando os estupros e violências que marcaram essas relações. A construção da figura da “mulata” ilustra esse legado: um corpo racializado e sexualizado, destinado à procriação de mestiços e à exploração social, em contraste com a representação da mulher negra como força de trabalho e da mulher indígena como naturalmente disponível (Schwarcz, 1993).

A heteronormatividade foi outro dispositivo central imposto pelo colonialismo para sustentar a colonialidade de gênero. Como ressalta Lugones (2008), a colonização associou a sexualidade legítima ao casamento monogâmico e à reprodução heterossexual, em consonância com a moral cristã europeia, silenciando ou criminalizando práticas dissidentes como a homossexualidade e o “terceiro gênero” reconhecido por diversos povos originários. Essa imposição não apenas apagou formas alternativas de existência sexual, mas também contribuiu para naturalizar a ideia de que a heterossexualidade seria a norma universal, reforçando mecanismos de exclusão e violência contra corpos dissidentes. Assim, a heteronormatividade colonial serviu como tecnologia de poder para organizar a vida social, econômica e religiosa, submetendo tanto homens quanto mulheres não-branco/as a um regime de controle que unificava opressões de raça, gênero e sexualidade.

As heranças coloniais de gênero permanecem na contemporaneidade sob diversas formas de opressão. Mulheres não-brancas, especialmente amefricanas e ameríndias, sofrem discriminações interseccionais atravessadas por raça, classe e gênero, o que Lugones (2008) chama de colonialidade persistente. Essa condição se manifesta na violência de estereótipos como a “Jezebel” (sexualizada e agressiva) e a “mammy” (submissa e cuidadora), assim como na manutenção da “mulata” como categoria socialmente sexualizada no Brasil (Gonzalez, 1988). Além disso, a invisibilidade epistêmica das mulheres negras e indígenas é um reflexo da colonialidade do saber, que marginaliza seus conhecimentos e perspectivas dentro

da academia e dos feminismos hegemônicos. No plano socioeconômico, a feminização da pobreza também é um efeito direto da colonialidade, com mulheres assumindo tripla jornada de trabalho em condições de superexploração (Federici, 2019). Esses elementos revelam como gênero e sexualidade permanecem profundamente marcados pela lógica colonial, reproduzindo desigualdades estruturais e reforçando a subalternização de corpos racializados.

A classe também é uma herança colonial, pois desde o início da colonização a organização das sociedades latino-americanas esteve pautada na exploração do trabalho e na extração de riquezas em benefício das metrópoles. O sistema colonial não apenas racializou os corpos, classificando indígenas e africanos escravizados como inferiores, mas também consolidou uma divisão de classes rígida, em que o colonizador ocupava a posição de poder e os colonizados eram relegados ao trabalho forçado, à servidão e à marginalização social. Esse arranjo histórico foi incorporado pelo capitalismo nascente, que, conforme Quijano (2005), constituiu-se em escala mundial articulado à colonialidade e à ideia de raça, de modo que a exploração econômica e a dominação social passaram a ser naturalizadas como parte da modernidade.

Galeano (2010), ao analisar o desenvolvimento econômico da região, mostra como a América Latina foi reduzida a provedora de matérias-primas e mão de obra barata, perpetuando uma lógica de dependência que mantém as desigualdades estruturais. Nesse sentido, a classe não pode ser compreendida de forma isolada, pois está atravessada por gênero e raça, categorias que, juntas, constituem o alicerce das hierarquias sociais latino-americanas. Ainda hoje, essas heranças coloniais se expressam em dados de concentração de renda, no racismo estrutural que exclui populações negras e indígenas do pleno acesso a direitos, e na feminização da pobreza, que evidencia a sobrecarga de trabalho das mulheres não-brancas. No Brasil, o mito da democracia racial funcionou como mecanismo ideológico que mascara a violência dessas desigualdades, enquanto a concentração de terras e riquezas permanece nas mãos de uma elite herdeira direta das estruturas coloniais. Assim, raça, classe e gênero, longe de serem categorias independentes, se entrelaçam como pilares de um sistema de exploração que se consolidou no colonialismo, foi aprofundado pelo capitalismo e segue moldando as sociedades latino-americanas até os dias de hoje.

3.3. Decolonialismo

A descolonização deve ser compreendida como um processo que vai além da independência política formal, assumindo-se como uma transformação radical das relações de poder, sociais e culturais. Trata-se de dismantlar as hierarquias forjadas pelo colonialismo, sustentadas pela noção de raça como categoria de classificação social, que estruturou desigualdades profundas e duradouras entre europeus e não europeus.

Desde então, durante quase duzentos anos, temos estado ocupados na tentativa de avançar no caminho da nacionalização de nossas sociedades e de nossos Estados. Contudo, ainda não é possível encontrar em nenhum país latino-americano uma sociedade plenamente nacionalizada, tampouco um genuíno Estado-nação. A homogenização nacional da população, segundo o modelo eurocêntrico de nação, só poderia ter sido alcançada por meio de um processo radical e global de democratização da sociedade e do Estado. Antes de tudo, essa democratização teria implicado, e ainda deve implicar, a descolonização das relações sociais, políticas e culturais entre as raças, ou, mais propriamente, entre grupos e elementos de existência social europeus e não europeus. (Quijano, 2005, p. 117)

Assim, descolonizar implica enfrentar a colonialidade do poder e do saber, questionando a racionalidade eurocêntrica que se consolidou como universal e legítima. Nesse sentido, a democratização radical da sociedade e do Estado emerge como condição essencial para a constituição de um projeto nacional verdadeiramente emancipado, uma vez que a independência política, por si só, não significou a ruptura com os padrões coloniais de dominação. Na América Latina, os grupos dominantes muitas vezes buscaram construir Estados soberanos sem que isso resultasse na efetiva descolonização social, o que reconfigurou a colonialidade em novas bases institucionais. Galeano (2014, p. 12), ao analisar esse processo histórico, denuncia que “a divisão internacional do trabalho consiste em que uns países se especializam em ganhar e outros em perder”, explicitando como a lógica da exploração colonial continua a estruturar as formas de poder e dependência no continente.

Ao mesmo tempo, a descolonização deve ser entendida como um movimento abrangente que atinge todos os âmbitos da existência social — economia, cultura, política e intersubjetividade —, demandando uma redistribuição radical do controle

do poder, o que se aproxima da ideia de “socialização do poder” como devolução da autonomia sobre trabalho, recursos, corpo, autoridade e vida cotidiana.

Nos termos da questão nacional, somente através desse processo de democratização da sociedade pode ser possível, e finalmente exitosa, a construção de um Estado-nação moderno, com todas as suas implicações, incluindo a cidadania e a representação política. Quanto à miragem eurocêntrica acerca das revoluções “socialistas”, entendidas como controle do Estado e como estatização do controle do trabalho, dos recursos, dos produtos, da subjetividade e até mesmo do sexo, essa perspectiva funda-se em duas suposições teóricas radicalmente falsas. (Quijano, 2004, p. 267-268)

Desse modo, descolonizar implica abandonar o espelho eurocêntrico que impõe à América Latina a imagem do “que não somos”, como forma de libertação profunda e abrangente frente às estruturas coloniais enraizadas em sua história.

Fanon, em seu livro “Os condenados da Terra” (1968), argumenta que a descolonização deve ser entendida como um processo histórico marcado pelo confronto direto entre forças antagônicas, representadas pelo colono e pelo colonizado. Esse encontro, segundo o autor, nunca foi pacífico, mas estabelecido e mantido sob a égide da violência, sustentado por baionetas e canhões que asseguravam a dominação colonial. Nesse cenário, o colonizado é reduzido à condição de subalterno e impedido de exercer plenamente sua humanidade, o que torna inevitável que a descolonização assuma a forma de ruptura radical com a ordem estabelecida.

A descolonização não passa nunca despercebida, dado que afecta o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma os espectadores esmagados pela falta do essencial em actores privilegiados, amarrados de maneira quase grandiosa pelo correr da História. Introduce no ser um ritmo próprio, provocado pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade. (Fanon, 1968, p. 31)

Para Fanon (1968), a descolonização não é apenas uma substituição de elites ou uma reforma política, mas um processo de transformação subjetiva e coletiva que produz “homens novos”. O colonizado, antes reduzido a mero espectador esmagado pela opressão, torna-se sujeito ativo da História, e a dinâmica da libertação inverte as posições coloniais ao realizar a máxima de que “os últimos serão os primeiros”. Essa transformação é inseparável da estrutura maniqueísta do mundo colonial, organizado em compartimentos que se opõem radicalmente: de um lado, a cidade do colono, moderna, estruturada e “humana”; de outro, a cidade do

colonizado, marcada pela precariedade e pela desumanização. Essa divisão reforça a animalização do colonizado, privando-o de qualquer reconhecimento social ou político.

A descolonização é realmente a criação de homens novos. Mas esta criação não recebe a sua legitimidade de nenhuma força sobrenatural: a «coisa» colonizada converte-se, no homem, no próprio processo pelo qual ele se liberta. Na descolonização há, pois, a exigência de uma entrega completa da situação colonial. A sua definição pode encontrar-se, se se quer descrevê-la com precisão, na frase bem conhecida: «os últimos serão os primeiros». A descolonização é a prova exacta dessa frase. Por isso, no plano da descrição, toda a descolonização é um êxito (Fanon, 1968, p. 31).

Nesse contexto, a violência aparece como categoria central para compreender o processo de libertação. Fanon (1968) sustenta que, em um mundo construído sobre interdições e coerções, o colonizado aprende desde o nascimento que a emancipação só pode ocorrer pela via da força. A violência colonial, ao visar desumanizar o subjugado, engendra a resposta inevitável: a violência irrefreável do colonizado, que não é mero ato irracional ou destrutivo, mas o gesto por meio do qual ele se reintegra à sua própria humanidade. Assim, a descolonização não é concebida como um processo gradual ou conciliatório, mas como um acontecimento revolucionário, fundado na ruptura e na criação de novas formas de existência social, política e cultural.

3.4. Decolonialismo e Cinema

O pensamento eurocêntrico, como descrevem Ella Shohat e Robert Stam (1994), constitui um “mau hábito epistêmico” profundamente enraizado na modernidade ocidental. Ele opera por meio da centralização da Europa como matriz universal de significado, conhecimento e representação, naturalizando uma visão de mundo em que o Ocidente é o sujeito da história e os demais povos são seus objetos. Ao longo dos séculos, o cinema — enquanto um dos mais poderosos meios de comunicação globais — tornou-se um dos principais veículos de disseminação dessa lógica. No entanto, é também nesse mesmo campo que emergem práticas de resistência capazes de desestabilizar o olhar colonial e propor novas epistemologias visuais.

Em “Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media”, Shohat e Stam (1994) defendem que o cinema pode atuar como uma ferramenta anticolonial ao desafiar as premissas eurocêntricas e ao propor um deslocamento do centro de produção de sentido. Tal processo implica uma descolonização da cultura, em que se questionam as hierarquias simbólicas e as estruturas de poder que sustentam a hegemonia do olhar europeu. Para os autores, “despensar o eurocentrismo” significa adotar uma perspectiva policêntrica, que reconhece a multiplicidade de experiências, tradições e epistemologias existentes fora do eixo ocidental. O cinema, nesse contexto, torna-se um espaço de disputa simbólica e política, capaz de revelar contranarrativas e promover formas alternativas de pertencimento cultural.

Essa postura anticolonial é evidenciada especialmente na emergência do que Shohat e Stam denominam de Cinema Terceiro-Mundista, definido como uma contranarrativa cinematográfica à história do colonialismo e do neocolonialismo. Tal cinema, articulado aos movimentos revolucionários e anticoloniais do século XX, busca fundir a revisão historiográfica com a inovação formal, transformando a estética em campo de luta. O “Third World Cinema”, por exemplo — surgido no contexto político pós-Bandung⁷ e nas formulações de cineastas latino-americanos como Fernando Solanas e Octavio Getino — representa a síntese entre o cinema e a militância anti-imperialista. Essa tradição propõe o rompimento tanto com o modelo industrial hollywoodiano quanto com o cinema autoral europeu, configurando-se como um projeto de libertação estética e ideológica.

Shohat e Stam (1994) apontam ainda que o cinema anticolonial se vale de estéticas de resistência, em que forma e conteúdo são atravessados por um mesmo impulso político. Essa estética se manifesta em estratégias que ultrapassam o realismo e exploram recursos como a paródia, o hibridismo, a oralidade e o carnaval — práticas que, ao resgatar tradições culturais locais, reconfiguram a própria linguagem cinematográfica. Tais escolhas formais, que incluem procedimentos antropofágicos e carnavalescos, realizam um “*media jujitsu*”: apropriam-se dos códigos coloniais apenas para revertê-los contra o próprio discurso hegemônico.

⁷ A Conferência de Bandung, realizada em 1955 na Indonésia, reuniu países recém-independentes da Ásia e da África com o objetivo de articular uma frente política e cultural anticolonial, inaugurando o que se convencionou chamar de “Terceiro Mundo” e estabelecendo as bases de uma solidariedade entre povos do Sul Global. O termo pós-Bandung refere-se ao contexto contemporâneo em que, apesar do fim formal do colonialismo, persistem estruturas econômicas, culturais e epistêmicas coloniais. Trata-se, portanto, de uma revisão crítica dos ideais de Bandung, marcada pela busca de novas formas de resistência e rearticulação de projetos de emancipação no mundo globalizado.

Através desse gesto, o cinema se transforma num espaço de criação e insubordinação, onde os signos coloniais são deslocados, ressignificados e devolvidos com potência política.

A proposta de Shohat e Stam também reconhece as novas tendências cinematográficas que expandem o campo da decolonialidade no audiovisual contemporâneo. Fenômenos como a mídia indígena e as adaptações pós-coloniais indicam o surgimento de práticas de produção que reivindicam o direito à representação e ao controle de suas próprias narrativas. Essas expressões reafirmam o poder do cinema enquanto meio de resistência cultural e de reconstrução identitária, tornando-se exemplos concretos de uma política audiovisual policêntrica e anticolonial.

Assim, o cinema, quando mobilizado sob uma perspectiva decolonial, não é apenas uma arte de expressão, mas um instrumento crítico que atua sobre as bases epistemológicas da modernidade colonial. Ele se posiciona contra o monopólio ocidental da imagem e da história, propondo novas formas de ver, narrar e existir. A obra de Shohat e Stam, portanto, oferece uma contribuição essencial para compreender o cinema não apenas como reflexo das estruturas de poder, mas como campo ativo de disputa, em que se travam batalhas simbólicas pela reescrita do mundo a partir de uma ótica verdadeiramente plural e descolonizada.

Essa crítica à centralidade europeia e ao domínio epistemológico do Ocidente no campo audiovisual é expandida e radicalizada na formulação de Julio García Espinosa em “Por un Cine Imperfecto” (1969). O autor cubano, em sintonia com os debates anticoloniais do período, questiona a própria estrutura de validação e produção cinematográfica, revelando como o imperialismo cultural persiste mesmo nos espaços de aparente emancipação estética. Para Espinosa, o chamado “boom” do cinema latino-americano, frequentemente celebrado pela crítica europeia, não representa necessariamente uma vitória simbólica, mas um sintoma de dependência. O reconhecimento das obras latino-americanas pelo olhar europeu, ainda que envolto em aplausos e distinções artísticas, reafirma a posição do continente como periferia cultural, pois as produções do chamado “subdesarrollo” continuam a buscar o selo de legitimidade do centro hegemônico, reproduzindo uma forma de colonização simbólica.

Essa dependência se manifesta também na estrutura de produção do próprio cinema, que Espinosa descreve como uma atividade de minoria. Segundo o autor, o

cinema é feito por poucos e para muitos, e essa assimetria reflete a lógica das relações imperialistas: uma minoria, detentora dos meios técnicos e econômicos, produz para um público que é reduzido à condição passiva de espectador e consumidor. Tal configuração espelha, em escala cultural, a exploração econômica global, uma arte para as massas que, longe de democratizar o acesso, reforça o abismo entre criadores e público. Espinosa denuncia, assim, que o cinema latino-americano, mesmo quando nacional em conteúdo, pode permanecer colonial em sua forma de produção e circulação se não romper com os modelos industriais e mercadológicos importados do Ocidente.

Um dos aspectos mais contundentes de sua reflexão é a crítica ao desejo de alcançar o “cinema perfeito”, isto é, o padrão técnico e estético europeu que se apresenta como ideal universal. Espinosa observa que o elogio europeu ao cinema latino-americano é frequentemente movido por uma nostalgia estética, uma tentativa de reencontrar nas obras do sul uma pureza artística perdida em meio à industrialização do cinema ocidental. No entanto, essa nostalgia é perigosa, pois seduz os cineastas periféricos a se disfarçarem de europeus cultos, adotando uma linguagem formal refinada e civilizada que, embora tecnicamente apurada, neutraliza o potencial revolucionário da arte. O cinema perfeito, portanto, é uma armadilha colonial que transforma o gesto político em fetiche estético, substituindo a inquietação pela contemplação e a denúncia pela forma.

Em contraposição, Espinosa propõe o cinema imperfeito como uma alternativa ética e política à lógica da dominação cultural. Imperfeito não por deficiência, mas por consciência, por reconhecer suas próprias limitações materiais e convertê-las em força criadora. O cinema imperfeito rejeita o acabamento técnico como critério de valor e reivindica o erro, o imprevisto e a precariedade como expressões de uma estética insurgente, comprometida com a transformação social. Essa estética não busca agradar o olhar europeu nem competir em festivais internacionais, mas agir como instrumento de luta, uma arma de combate nas mãos dos povos colonizados. A denúncia do imperialismo, segundo Espinosa, deve ir além da exposição moral; deve servir de testemunho e incitação à ação concreta, apontando para estratégias de libertação cultural e política.

Dessa forma, tanto a crítica de Shohat e Stam ao eurocentrismo quanto a proposta de Espinosa convergem em um mesmo horizonte decolonial, o de desestabilizar as hierarquias simbólicas que sustentam a dominação global da

imagem. Enquanto “Unthinking Eurocentrism” propõe um deslocamento epistemológico baseado no abandono da centralidade europeia e na construção de um olhar policêntrico, “Por un Cine Imperfecto” oferece um caminho prático e estético para essa transformação. Ambos compreendem o cinema não apenas como meio de expressão artística, mas como campo de disputa ideológica, em que a forma, o conteúdo e as condições de produção estão atravessadas pelas contradições do mundo colonial e capitalista.

Assim, a descolonização do cinema não se limita à representação, mas envolve uma reestruturação profunda de seus modos de fazer, ver e pensar. O cinema imperfeito, ao abraçar sua precariedade e transformá-la em signo de resistência, concretiza o gesto político que Shohat e Stam descrevem como “despensar o eurocentrismo”. Trata-se de uma recusa à lógica da perfeição e do controle, substituída pela abertura à multiplicidade, à coletividade e ao inacabado, dimensões que exprimem a própria condição viva e insurgente da América Latina.

3.5 Limites e Possibilidades Decoloniais em “As Boas Maneiras”

A formulação do cinema decolonial, tal como discutida anteriormente, dialoga de maneira significativa com movimentos históricos do audiovisual latino-americano, especialmente com o Cinema Novo brasileiro. Este, ao propor uma ruptura com os modelos industriais e ao reivindicar uma estética vinculada às condições materiais e sociais do país, aproxima-se da noção de “cinema imperfeito” de Julio García Espinosa. Assim como defendido por Espinosa (1969), o Cinema Novo compreendia a precariedade não como limitação, mas como potência criadora, articulando forma e conteúdo em um gesto político de enfrentamento às estruturas de dominação cultural por meio de uma “estética da fome”. Nesse sentido, pode-se afirmar que esse movimento esteve mais alinhado aos pressupostos de um cinema de caráter decolonial do que grande parte das produções contemporâneas inseridas em circuitos globais.

No entanto, como apontam Ella Shohat e Robert Stam (1994), o eurocentrismo permanece como um “mau hábito epistêmico” profundamente enraizado nas formas de produção, circulação e legitimação cultural. Tal permanência se evidencia no fato de que o reconhecimento internacional de diversas obras latino-americanas ainda depende, em grande medida, da validação por circuitos europeus e

norte-americanos. No caso da obra “As Boas Maneiras”, dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra, esse aspecto torna-se particularmente visível. Antes mesmo da realização do filme, os diretores já haviam conquistado projeção internacional com seus curtas e primeiro longa “Trabalhar Cansa” (2011) no Festival de Cannes, sendo este último premiado na Mostra Un Certain Regard. Tais acontecimentos evidenciam como as trajetórias dos realizadores estão inseridas em um circuito de consagração que passa necessariamente pelo reconhecimento europeu.

Essa inserção se reafirma na própria circulação de “As Boas Maneiras”, que obteve destaque em festivais como o Austin Fantastic Fest (realizado no Texas, EUA), o Festival Internacional de Cinema de Locarno (na Suíça) e o Festival de Sitges (na Espanha). Além disso, trata-se de uma obra que se insere em um modelo de coprodução internacional com a França, contando com o apoio de iniciativas como o Aide aux Cinémas du Monde e o Centre national du cinéma et de l'image animée. Esses elementos evidenciam que, embora seja uma produção brasileira, o filme se articula dentro de uma lógica transnacional que dialoga diretamente com padrões de legitimação e financiamento do eixo euro-estadunidense.

Nesse contexto, torna-se necessário reconhecer que “As Boas Maneiras” não se alinha, do ponto de vista estético e produtivo, aos princípios de um cinema decolonial tal como formulado por Julio García Espinosa. Longe de assumir a precariedade como linguagem ou de romper com os padrões técnicos hegemônicos, o filme apresenta uma estética sofisticada, marcada por alto grau de elaboração formal e por uma clara interlocução com tradições do cinema fantástico e do horror consolidadas no Norte global. Tal característica o afasta da proposta de um cinema imperfeito, aproximando-o, em certa medida, de uma lógica de produção, circulação e reconhecimento que ainda responde às expectativas do mercado e da crítica internacional.

Diante disso, esta dissertação não pretende sustentar que o filme em questão seja, em si, uma obra de caráter decolonial em sua forma ou em seus modos de produção. Ao contrário, parte-se do reconhecimento de que ele se insere em uma estrutura que, sob diversos aspectos, ainda reproduz dinâmicas associadas ao colonialismo cultural descrito por Shohat e Stam. No entanto, essa constatação não inviabiliza a possibilidade de uma leitura decolonial da obra.

É justamente nesse deslocamento que se inscreve a proposta analítica deste trabalho. Se, por um lado, o filme não adota uma estética de resistência nos moldes

do cinema decolonial, por outro, ele mobiliza elementos que permitem a emergência de tensões críticas relacionadas às estruturas de poder, às desigualdades sociais e às heranças coloniais. São justamente essas ambivalências que movem a leitura decolonial do filme. Recursos formais específicos — como o uso de *matte painting* para evidenciar contrastes geográficos e sociais — ainda que inseridos em uma gramática cinematográfica tradicional, podem ser reapropriados como dispositivos de leitura crítica, aspecto que será aprofundado nos capítulos seguintes.

Assim, a análise que se seguirá abordará a obra em sua complexidade e ambivalência, abordando suas dimensões narrativas, estéticas e simbólicas e compreendendo o fantástico e o horror como campos férteis para a elaboração de discursos que tensionam a realidade social latino-americana.

Dessa maneira, abre-se espaço para pensar a decolonialidade não como uma categoria fixa, mas como um campo de possibilidades interpretativas que atravessa, tensiona e ressignifica diferentes formas de fazer e pensar o cinema.

3.6 O decolonial e o Novíssimo Cinema Brasileiro

Fazendo um paralelo com “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” tornou-se uma poderosa inspiração para artistas do horror do século XXI. Em produções cinematográficas de todo o continente, o horror passou a ser compreendido como um meio de expressão decolonial — um dispositivo simbólico capaz de revisitar feridas históricas, reinscrever corpos marginalizados e dar forma estética às violências que estruturam a vida latino-americana. Nesses filmes, a inspiração para o horror não emerge do sobrenatural em si, mas das violências concretas e cotidianas — de natureza estrutural, racial, de gênero e de classe — que persistem como heranças coloniais. Trata-se, portanto, de um horror que nasce 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.

Ao lermos Valencia e Galeano, é difícil não ver a América Latina como um grande cemitério indígena (outra referência às histórias de horror), que abriga também boa parte da diáspora africana e de outras regiões empobrecidas do planeta. (Cánepa, 2024, p.10)

Cánepa enfatiza também que toda uma geração de cineastas latino-americanos, 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 — uma dimensão estética em que o fantástico emerge não como ruptura, mas como prolongamento simbólico da realidade.

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)

No Brasil, essa tendência se manifesta de forma marcante no Novíssimo Cinema Brasileiro, por meio de realizadores que se utilizam do fantástico e do horror não apenas como entretenimento, mas 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, reinterpretam o cotidiano urbano e rural a partir de acontecimentos insólitos que tensionam as relações de classe e poder. Em “Recife Frio”, um evento misterioso — uma súbita queda de temperatura na cidade — reconfigura a vida social e espacial da capital pernambucana, expondo como antigas hierarquias de classe moldam até mesmo o espaço doméstico. O “quarto de empregada”, herança direta da casa-grande escravocrata, torna-se símbolo de uma estrutura social congelada no tempo, revelando como o fantástico pode ser dispositivo de leitura crítica da herança colonial.

Essa mesma articulação entre o real e o fantástico aparece em “Morto Não Fala” (Dennison Ramalho, 2018), onde a atmosfera sombria do horror dialoga com

as violências estruturais que atravessam a sociedade brasileira. As dinâmicas de posse, gênero e corpo — ecos diretos da lógica patriarcal e colonial — são aqui transformadas em matéria narrativa, fazendo do sobrenatural uma metáfora das relações abusivas e da necropolítica⁸ que permeia o cotidiano das classes populares.

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, como a polícia, destinadas à repressão e controle de corpos negros. A narrativa, que mistura drama e elementos fantásticos, propõe um diálogo com a ancestralidade e com a memória coletiva, reposicionando a figura do morto como símbolo de resistência e de denúncia.

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 não resolvidas. Nessas narrativas, o fantasma colonial não é apenas um símbolo metafórico, mas uma presença viva, insistente, que habita o cotidiano e impede o esquecimento.

É dentro dessa mesma chave de leitura que se insere a obra de Juliana Rojas e Marco Dutra, cujo percurso conjunto reflete o amadurecimento dessa vertente crítica do horror e do fantástico brasileiros. Desde “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, em suas mãos, tornam-se lentes para observar o colapso da normalidade e o esgotamento das estruturas sociais. Essa abordagem encontra seu ápice em “As boas maneiras” (2018), onde a figura do lobisomem — ícone do horror popular — é reinterpretada como alegoria dos corpos abjetos e das violências históricas que atravessam a formação social brasileira.

⁸ Cánepa (2024) argumenta que Valencia se apropriou da palavra gore (subgênero dos filmes de horror que alude à violência gráfica) para descrever um tipo de necro-empoderamento que ocorre nas nações da periferia do capitalismo. Segundo ela, as nações periféricas – na maioria das vezes, ex-colônias – estão relegadas a um ambiente de selvageria no qual tanto os Estados quanto o crime organizado fazem um uso predatório dos corpos, dilacerando-os de forma impiedosa e performática, como parte de um processo de acumulação de capital.

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.

CAPÍTULO 4 - AS BOAS MANEIRAS: CONTEXTO, ANÁLISE E DISCURSO

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* (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* (2017), os diretores reforçam que a escolha pela fantasia — mais do que o horror — 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 não surge como fuga, 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*⁹ 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.

4.1 A metamorfose de uma narrativa: metodologia de análise

Ao observar a estrutura narrativa de “As Boas Maneiras” (2017), é possível perceber que o filme se constrói a partir de uma lógica de metamorfose, na qual sua forma e seu regime estético se transformam gradativamente ao longo do desenvolvimento da diegese. Em seu primeiro ato, a obra estabelece um diálogo direto com o realismo social urbano, aproximando-se de tradições como o neo-realismo e de vertentes do cinema brasileiro que buscaram representar as contradições estruturais do país por meio de uma estética ancorada no cotidiano. Nesse momento inicial, o filme apresenta, de maneira bastante concreta, as heranças coloniais que ainda organizam a sociedade brasileira, especialmente por meio da relação entre Clara e Ana, evidenciando hierarquias de classe e raça que operam como reflexo direto de um passado colonial ainda ativo nas dinâmicas contemporâneas.

Essa estratégia de ancoragem no real encontra ressonância nas formulações de Paulo Emílio Sales Gomes, ao pensar o desenvolvimento do cinema brasileiro em contextos de subdesenvolvimento. Segundo o autor, a incorporação de procedimentos do neo-realismo permitiu que o cinema nacional passasse a “glosar

⁹ 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.

artisticamente a vida popular urbana”, articulando uma representação comprometida com a experiência concreta e com a exposição das contradições do país (Gomes, 2001, p. 93). Nesse sentido, ao assimilar influências do neo-realismo italiano e ao construir personagens inseridos em dinâmicas marcadas por desigualdades historicamente constituídas, o cinema brasileiro — especialmente a partir da década de 1950 e com o advento do Cinema Novo — buscou abandonar modelos idealizados para se aproximar de uma “consciência social” que já atravessava a literatura e outras formas de expressão cultural, assumindo a tarefa de representar a “dura verdade” do subdesenvolvimento. É precisamente nesse horizonte que o primeiro ato de “As Boas Maneiras” pode ser compreendido ao se inscrever em uma tradição que utiliza o espaço urbano e as relações sociais como matéria central de sua construção narrativa, evidenciando as permanências coloniais no tecido social.

Entretanto, conforme a narrativa avança, o filme passa por uma inflexão significativa, deslocando-se progressivamente em direção ao fantástico. Essa transição, contudo, não implica o abandono das questões anteriormente estabelecidas; ao contrário, o fantástico surge como um dispositivo de aprofundamento e ressignificação dessas heranças coloniais. Assim, os elementos fantásticos não operam como fuga da realidade, mas como estratégia estética e discursiva que intensifica e complexifica os comentários oriundos do realismo social urbano. Desse modo, aquilo que inicialmente se apresentava sob uma chave mais reconhecível e cotidiana passa a ser tensionado por uma lógica do insólito, que amplia as possibilidades de leitura das relações de poder, afeto e exclusão inscritas na formação histórica do país. Tais aspectos serão explorados de maneira mais detida nos próximos capítulos, especialmente a partir da análise de cenas específicas.

Por fim, ao alcançar seu desfecho, o filme se insere de maneira mais explícita no campo do horror, mobilizando a figura do lobisomem não apenas como elemento narrativo, mas como imagem potente de enfrentamento das contradições herdadas do processo colonial. Nesse estágio, o monstruoso deixa de ser apenas sugerido e passa a ocupar o centro da *mise-en-scène*, operando tanto no nível discursivo quanto imagético. A transformação gradual da obra que se inicia na chave do realismo social, transfigurando-se para um filme fantástico e, posteriormente, em um filme de horror, revela-se fundamental não apenas para compreender o projeto estético de seus realizadores, mas também para possibilitar uma leitura crítica mais

ampla. Ao adentrar o terreno do fantástico e do horror, “As Boas Maneiras” abre espaço para uma análise decolonial que reconhece, nesses gêneros, não apenas formas de entretenimento, mas ferramentas expressivas capazes de tensionar e reconfigurar as estruturas simbólicas que sustentam as heranças coloniais.

Assim, as análises a seguir propõem investigar as tensões sociais e históricas presentes no filme, por meio da seleção de cenas que julgamos pertinentes para compreender o modo como a obra transita do realismo social ao fantástico, culminando no horror. Para orientar essa leitura, buscamos apoio no método de análise fílmica com base no livro “Ensaio sobre a Análise Fílmica”(1994) de Francis Vonoye e Anne Goliót Lété e no artigo “Análise de Filmes — conceitos e metodologia(s)” (2009) de Manuela Penafria. 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 sentido. Essa abordagem, composta por duas etapas complementares, fornece uma base sólida para uma análise que busca ser tanto formal quanto crítica.

A primeira etapa, a decomposição, consiste na observação minuciosa 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 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: 1) 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; 2) a irrupção do fantástico, em que elementos e acontecimentos insólitos emergem acrescentado camadas sobrenaturais ao

cotidiano; 3) por fim, a emergência do horror que se materializa na figura do menino lobisomem.

Ao empregar esse percurso metodológico, a análise que se segue busca distinguir-se da crítica cinematográfica tradicional, frequentemente marcada por juízos de valor e pela ausência de descrição rigorosa. Conforme aponta Penafria, compreender o funcionamento de um filme requer antes vê-lo e ouvi-lo com atenção, decompondo suas formas antes de atribuir-lhe interpretações.

4.2 Tensões coloniais pré-fantástico: representações do feminino

O olhar analítico aqui proposto pretende ver e ouvir mais profundamente “As boas maneiras”, compreendendo suas camadas pré-fantásticas como espaços de tensão e resistência — onde o fantástico ainda não se manifesta, mas já é pressentido como resposta simbólica às feridas históricas da colonialidade.

4.2.1 Raça, Lugar e Representação



FIGURA 1- Ana é barrada na portaria de condomínio de luxo. Fonte: Captura do filme *As Boas Maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

A primeira cena de “As boas maneiras” introduz a protagonista Clara, interpretada por Isabél Zuaa, parada diante do portão de um condomínio de luxo em São Paulo. O enquadramento já estabelece a lógica de exclusão que estrutura a narrativa: Clara, uma mulher negra de vestes simples, aguarda na soleira de um

espaço ao qual não pertence. Sua postura é contida, a voz é baixa e respeitosa — contrastando com a frieza anônima de quem lhe responde do outro lado do interfone, cuja presença nunca se revela em imagem, apenas em voz. Essa escolha de não dar rosto ao interlocutor reforça, no nível fílmico, a desumanização das relações mediadas pela classe e pela raça. A ordem seca — “use o elevador de serviço” — é suficiente para materializar a violência simbólica e espacial herdada da estrutura escravocrata, em que o corpo negro é rigidamente delimitado no espaço, sempre designado ao “serviço”.

Seguindo o método da análise fílmica, esta primeira etapa analítica corresponde à decomposição dos elementos plásticos e narrativos. O plano médio fechado, quase claustrofóbico, é de especial interesse: ele enquadra Clara como se a colocasse sob contenção, guardada dentro de um limite imposto — visualmente o filme já a transforma em “objeto”, em algo que deve caber em um espaço determinado. Essa decisão estética comunica, antes mesmo do diálogo, a relação de poder que se desenha entre o dentro e o fora, o visível e o invisível, o humano e o utilitário. O som — a voz distante, filtrada pelo interfone — reforça essa barreira simbólica. A decomposição formal, portanto, revela a lógica de um mundo segregado que se manifesta tanto nas formas de enquadrar quanto nas formas de falar.

Na segunda etapa da análise — a reconstrução — é possível compreender como essa sequência inicial antecipa a dimensão decolonial que atravessará o filme. A rispidez e a desconfiança do porteiro não são simples gestos individuais, mas sintomas de uma estrutura histórica que Fanon (1961) descreve em “Os Condenados da Terra”: a do “mundo compartimentado”, onde o espaço é o primeiro mecanismo de dominação colonial. Fanon observa que “o mundo colonial é um mundo dividido em dois”, no qual “se é rico porque é branco e se é branco porque é rico”. A geografia social do filme reproduz esse princípio: Clara permanece do lado de fora do condomínio, relegada ao espaço da espera e da subserviência, enquanto o mundo dos brancos, dos ricos e dos corpos privilegiados, se preserva dentro dos muros. O simples gesto de indicar o “elevador de serviço” torna-se, aqui, um ato de reafirmação simbólica da ordem colonial, na qual a mulher negra é confinada ao espaço do servir — uma “funcionalidade” que remonta à lógica escravocrata e continua a operar no imaginário urbano do Brasil contemporâneo.

A violência que presidiu à constituição do mundo colonial, que ritmou incansavelmente a destruição das formas sociais indígenas, que demoliu sem restrições os sistemas de referências da economia, os modos de aparência, a roupa, será reivindicada e assumida pelo colonizado desde o momento em que, decidida a converter a história em acção, a massa colonizada penetra violentamente nas cidades proibidas. (Fanon. 1961. Pg.)

Assim, o início do filme condensa, em uma única imagem, o que Fanon chama de “animalização do colonizado”¹⁰: o olhar que nega a humanidade de quem não pertence ao espaço do privilégio.

As reflexões de Lélia Gonzalez (2020), em “Por um feminismo afro-latino-americano”, ajudam a ampliar a leitura desta primeira sequência de “As boas maneiras”, evidenciando como o filme dialoga com as estruturas simbólicas e materiais do racismo e do sexismo na sociedade brasileira. A autora ressalta que a mulher negra é submetida a um racismo cultural que a naturaliza em funções subalternas, sendo considerada “naturalmente apta” para papéis sociais desvalorizados. Essa lógica se manifesta não apenas no mercado de trabalho, mas também nas formas de percepção e representação social. González observa que, mesmo quando ascendem economicamente, mulheres negras continuam sendo associadas à figura da empregada doméstica — situação que se repete quando porteiros, por exemplo, as obrigam a utilizar a porta de serviço, como se o espaço de circulação lhes fosse interditado.

Não é raro que uma dona de casa negra de classe média, quando atende a porta, seja surpreendida por um vendedor que insiste em falar com sua patroa. Ou, ainda mais comum, quando porteiros de prédios de classe média alta ou burguesa impeçam mulheres negras de usarem a entrada principal, insistindo para que usem a porta de serviço. Em ambos os exemplos, o estereótipo estabelece a relação: mulher negra = trabalhadora doméstica. O ditado “Branca para casar, mulata para fornicar e negra para trabalhar” é exatamente como a mulher negra é vista na sociedade brasileira: como um corpo que trabalha e é superexplorado economicamente, ela é a faxineira, arrumadeira e cozinheira, a “mula de carga” de seus empregadores brancos...(Gonzalez, 2020. Pg 143.)

Essa observação encontra um paralelo direto na cena inicial do filme, em que Clara, ao tentar adentrar o condomínio de luxo paulistano, é recebida com desconfiança e direcionada ao elevador de serviço. Contudo, o filme utiliza essa representação para, em seguida, subvertê-la. Ao longo do filme, Clara deixa de ser

¹⁰ A animalização do colonizado é um conceito central na análise do colonialismo apresentada nas fontes, descrevendo o processo deliberado e violento pelo qual o colonizador nega a humanidade do colonizado, reduzindo-o a um status sub-humano ou bestial.

apenas a figura subserviente esperada pelo imaginário racista e patriarcal para se tornar o eixo narrativo da trama, a protagonista que conduz a história e redefine o lugar de enunciação da mulher negra no cinema brasileiro contemporâneo. Essa cena inaugural não apenas introduz a protagonista, mas explicita o mundo que a cerca — um mundo onde a exclusão racial e econômica é naturalizada e sustentada por formas sutis de violência cotidiana.

4.2.2 Classe, Trabalho, Exploração e Valor de Mercado

A segunda cena de “As boas maneiras” marca o primeiro encontro entre Clara e Ana, e evidencia de forma sutil, mas incisiva, a persistência das hierarquias coloniais na estrutura social brasileira. A *mise-en-scène* constrói uma clara assimetria visual e simbólica entre as duas mulheres: Ana (Marjorie Estiano), branca, rica e pertencente à elite urbana, é apresentada em um apartamento amplo, luminoso e quase futurista — uma São Paulo de “poucos”, que contrasta radicalmente com o ambiente escuro e periférico onde vive Clara. A direção de arte e de fotografia acentuam a desproporção entre as personagens: a amplitude dos planos e a frieza do espaço tornam Ana quase monumental diante da figura de Clara, que parece reduzida pelo enquadramento e pela diferença de classe. Essa composição visual não é apenas estética, mas enuncia, de forma imagética, o que Aníbal Quijano (2005) denominou de colonialidade do poder — uma lógica que articula a raça e o trabalho dentro de uma estrutura global de dominação. No contexto da cena, o espaço claro e vertical do apartamento simboliza a esfera do privilégio racial e econômico, reservada aos que historicamente foram considerados dignos de ocupar posições de mando e de usufruir do “trabalho assalariado” e do conforto material, enquanto Clara representa o corpo racializado destinado aos trabalhos servis e mal remunerados, herança direta da escravidão e da divisão racial do trabalho.



FIGURA 2 - Ana observa o apartamento de luxo. Fonte: Captura do filme *As Boas Maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

Ao longo da sequência, essa hierarquia se manifesta nas interações iniciais: Ana demonstra impaciência e desdém, esquecendo-se do compromisso e tratando Clara com frieza avaliativa. A presença de uma terceira personagem — uma babá “moderna”, de aparência europeizada, evocando o estereótipo da *supernanny*¹¹ — reforça a dimensão simbólica do poder. Essa figura representa um modelo de cuidado profissionalizado e “branqueado”, um serviço elitizado que, em última instância, reafirma o padrão de exclusão racial dentro das profissões domésticas. Quando Ana decide não contratar essa babá e, em vez disso, propõe que Clara exerça simultaneamente as funções de empregada doméstica, cozinheira e cuidadora, o filme explicita a permanência da lógica colonial de exploração. Clara é colocada diante de uma escolha que não é escolha: ou aceita o trabalho sob condições abusivas, ou permanece à margem da sobrevivência. Essa situação dramatiza o que Lélia Gonzalez (2020) identifica como o racismo cultural que naturaliza a mulher negra como “corpo para o trabalho” — um corpo explorado e descartável, considerado “naturalmente apto” a ocupar funções socialmente desvalorizadas.

¹¹ “Supernanny” é o nome de um reality show de televisão que documenta o trabalho de uma especialista em educação de crianças para ajudar pais a lidar com problemas de comportamento infantil. A versão brasileira, exibida pelo SBT, ficou famosa com a pedagoga Cris Poli, que visitava famílias para orientar pais a estabelecerem regras firmes e rotinas saudáveis para seus filhos.

O texto de Gonzalez ilumina a profundidade histórica dessa cena. Desde o período colonial, o trabalho feminino negro foi estruturado em torno de papéis subalternos — a mucama, a mãe preta e, posteriormente, a doméstica. Esses papéis, reconfigurados no pós-abolição, mantêm a mulher negra presa à esfera do serviço, sustentando o que González chama de “dupla jornada de exploração”: o trabalho duro nas casas da elite branca e a responsabilidade pelo sustento familiar nas periferias. Clara, portanto, é herdeira dessa linhagem de exploração racial e de gênero, perpetuada pela colonialidade do poder. Sua condição de trabalhadora pobre, negra e periférica a insere num circuito de trabalhos manuais e mal remunerados, tal como descreve Quijano, reafirmando o eixo racial da divisão do trabalho capitalista. Ana, mesmo enfrentando dificuldades financeiras, ainda ocupa o lugar de quem detém o poder de contratar, de avaliar e de definir o valor do outro — uma posição historicamente reservada à branquitude.

O diálogo silencioso entre essas duas figuras, articulado pela linguagem fílmica, traduz a permanência do imaginário escravocrata que estrutura as relações de trabalho no Brasil contemporâneo. Ao propor que Clara assuma múltiplas funções sob um salário inferior, Ana reencena, sob outra forma, o controle colonial sobre o corpo negro e feminino — um corpo que, segundo Gonzalez, segue sendo confundido com o da “doméstica”, mesmo quando ascende socialmente. A cena revela que a colonialidade do poder não apenas persiste, mas se reconfigura dentro das relações modernas de emprego e de gênero, sustentando uma geografia social de desigualdade racial. Assim, “As boas maneiras” transforma o espaço doméstico em um microcosmo das estruturas coloniais de poder, expondo a continuidade entre o passado escravocrata e o presente neoliberal.

A fala “esse é o valor de mercado hoje em dia”, dita pela babá branca durante a entrevista, adquire uma força simbólica que ultrapassa o contexto imediato da cena. A frase, aparentemente neutra, revela a naturalização das relações mercadológicas que regem até mesmo o cuidado — um campo de afeto e confiança — e explicita como o trabalho doméstico permanece atravessado por marcadores raciais e de classe. Ao restringir a fala ao valor monetário da função (“babá até os três anos”), a personagem reproduz uma visão instrumental e hierarquizante do trabalho feminino, na qual o corpo negro, representado por Clara, é colocado na base da pirâmide social. Sob a perspectiva de Aníbal Quijano, essa cena materializa a colonialidade do poder, um sistema que conecta a exploração econômica à

classificação racial, legitimando desigualdades históricas por meio de uma lógica aparentemente moderna e racional. Ana, ciente das fragilidades econômicas e da ausência de formação de Clara, se apropria desse mesmo discurso de mercado para firmar uma relação laboral assimétrica, reproduzindo — ainda que sob a estética de uma São Paulo contemporânea — os resquícios da ordem escravocrata que estruturou a sociedade brasileira.



FIGURA 3 - Babá de luxo se apresenta a Ana. Fonte: Captura do filme *As Boas Maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

Essa leitura encontra respaldo nas reflexões de Lélia Gonzalez, que aponta que, nas zonas urbanas, as mulheres negras continuam concentradas na prestação de serviços domésticos, onde “o salário é extremamente baixo”. Tal dado não é apenas sociológico, mas dramatizado na diegese do filme, onde o lar burguês torna-se espaço de reprodução da colonialidade e da desigualdade. Em paralelo, Frantz Fanon descreve esse grupo social — “as criadas que ganham dois mil francos” — como parte do lumpemproletariado, a massa de sujeitos desclassificados e sub-remunerados que encarnam as contradições mais viscerais do capitalismo e do colonialismo. Clara, enquanto mulher negra e trabalhadora doméstica, ocupa esse espaço simbólico e político: sua presença encarna tanto a subalternidade quanto a ameaça latente de resistência. Assim, a frase dita pela babá branca, em tom de banal constatação, transforma-se num comentário ácido sobre o modo como a colonialidade se disfarça em linguagem econômica, legitimando um modelo de mundo em que ser negra e pobre ainda significa valer menos no “mercado” das relações humanas.

4.2.3 O papel da mulher no colonialismo e a quebra das boas maneiras

O filme “As Boas Maneiras” inicia-se 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. À primeira vista, tudo parece caminhar para um discurso unidimensional e previsível, no qual Ana desempenharia o papel da patroa arrogante e insensível — a clássica vilã das novelas das 21h — 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 nacional, historicamente relegadas a papéis secundários, caricatos e servis. Por gerações, o audiovisual brasileiro consolidou um imaginário no qual o negro é o outro — o corpo a ser explorado, objetificado ou domesticado — enquanto o sujeito branco é o centro da moralidade, da ação e do desejo.

Entretanto, ao invés de reforçar esse binarismo, o roteiro de Juliana Rojas e Marco Dutra se apropria justamente desses clichês para complexificá-los e tensioná-los. O filme começa a desconstruir 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 *mise-en-scène* e a construção narrativa nos permitem ver que, para além da aparência de domínio e frieza, 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 e pelo colonialismo. 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. É a partir desse deslocamento — dessa personagem que, ao infringir as normas do sistema, torna-se alvo de ódio e desprezo — que o filme mergulha de vez no campo do fantástico.

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.



FIGURA 4 - Ana e Clara realizando compras no shopping. Fonte: Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

Na cena em que Ana e Clara estão em uma loja de shopping, a direção e a fotografia operam de maneira profundamente simbólica, articulando visualmente as relações de poder e de valor social. Os planos gerais, ao inserirem as personagens entre vitrines, prateleiras e produtos — bolsas, sapatos, acessórios — 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 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 de cena reativa imaginários coloniais e escravocratas profundamente enraizados no inconsciente social brasileiro. Como já discutido neste trabalho, seguindo a leitura de Lélia Gonzalez, 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 5 - Ana calça os pés de Clara. Fonte: Captura do filme *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 e frieza. 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.



FIGURA 6 - Clara e Priscila dialogam. Fonte: Captura do filme *As Boas Maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

A cena culmina com um gesto sutil, mas revelador: o momento em que Ana tenta pagar suas compras e descobre que seus cartões estão bloqueados. 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 ser posse — 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 sobre exclusão.



FIGURA 7 - Clara percebe que seus cartões foram bloqueados. Fonte: Captura do filme *As Boas Maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

A trajetória de Ana pode ser lida à luz das reflexões de Heloisa Buarque de ¹²Teixeira (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, mesmo diante da pressão familiar e social, 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 seu entorno; pelo contrário, a personagem é punida com o isolamento e o desprezo, evidenciando o mecanismo de exclusão que, segundo Teixeira, recai sobre toda mulher que desafia o contrato colonial do gênero.

¹² Neste trabalho, as referências a Heloisa Teixeira correspondem à autora anteriormente conhecida como Heloisa Buarque de Hollanda. A mudança de nome, adotada pela própria autora em publicações recentes, foi respeitada ao longo do texto. Assim, eventuais obras publicadas sob o nome Heloisa Buarque de Hollanda referem-se à mesma autora.

A partir desse rompimento, o filme desvela as engrenagens simbólicas que sustentam a feminilidade burguesa enquanto construção colonial. Ana deixa de ser a “reprodutora da classe” e passa a ser lida como um desvio moral, uma mulher “fora do lugar” dentro do imaginário moderno-colonial. A fragilidade física e emocional que lhe era permitida — e até esperada — converte-se em debilidade social; sua posição de privilégio vacila quando ela não mais cumpre o papel que o patriarcado lhe reservava. A perda de valor de Ana diante da sociedade, evidenciada inclusive na cena do shopping quando seus cartões estão bloqueados e ela é exposta à humilhação pública, traduz de maneira simbólica o que Teixeira chama de desumanização da mulher branca que rompe o pacto de pureza racial e moral. O capital, a respeitabilidade e o “valor” de Ana estavam atrelados à sua função de esposa e guardiã da família — sem isso, resta-lhe apenas 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 Teixeira. 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 da patroa continue funcionando. O mesmo sistema que pune Ana por deixar de ser esposa é o que nunca reconheceu Clara como mulher “de verdade”, mas apenas como corpo disponível, resistente e utilitário.

Ao colocar essas duas mulheres em relação, o filme constrói uma *mise-en-scène* que 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 Teixeira, 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 que, mesmo em ruínas, continua definindo quem tem direito a ser mulher, mãe e humana.

A leitura proposta por Mary Del Priore (2004) em “História das Mulheres no Brasil” amplia o olhar sobre as personagens de “As boas maneiras” ao evidenciar como o controle sobre o corpo e o desejo femininos é um dos pilares fundadores da sociedade colonial brasileira. Desde os primeiros contatos entre europeus e povos originários, as mulheres foram interpretadas por um olhar estrangeiro e cristão que as enquadra dentro da lógica da culpa e da vigilância moral. A liberdade sexual presente em muitas culturas indígenas — como entre os Tupinambás — foi imediatamente recodificada como pecado, e o corpo feminino passou a ser visto como terreno de tentação, impureza e perigo. Essa herança atravessa séculos e se reinscreve na experiência de Ana, cuja gravidez fora do casamento é recebida pela família e pelo círculo social como um escândalo moral. O corpo de Ana torna-se, então, o espaço onde se atualiza o mesmo dispositivo colonial que regulava as condutas femininas: ela é vigiada, julgada e isolada, não apenas por romper com o ideal da esposa pura, mas por encarnar o medo ancestral da mulher que deseja por si mesma.

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 imediatamente 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 brasileiro 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 e do saber das mulheres, transformando-a em alegoria do horror colonial. O fantástico emerge 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.

4.3 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. Como veremos, ao romper a hesitação, o insólito se instala de modo permanente no filme, alcançando o horror sobrenatural e aproximando-se da noção de Ana María Barrenechea (1972) sobre o fantástico latino-americano.

4.3.1 Perpetuamento de Estereótipos

Ainda que 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. 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 8- Ana se corta para alimentar Clara. Fonte: Captura 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, as cenas 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. Elas reatualizam 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.

Por isso, a gente vai trabalhar com duas noções que ajudarão a sacar o que a gente pretende caracterizar. A gente tá falando das noções de consciência e de memória. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. (González. 1984. pg 10)

Essa leitura também pode ser tensionada a partir das formulações de Frantz Fanon em “Pele negra (1952) , máscaras brancas”. 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 subservidão 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.

Ao rejeitar teses que atribuem ao colonizado um suposto “complexo de dependência” inato, Fanon sustenta que tal condição é produzida pela própria estrutura racista. Desde a infância, o negro é educado por livros, filmes e discursos que glorificam o branco como herói e relegam o negro à condição de selvagem, vilão ou servo. Essa pedagogia colonial molda subjetividades, levando o sujeito negro a identificar-se com o ideal branco e a experimentar a própria existência como falta ou insuficiência. Trata-se de uma alienação que atravessa o plano econômico, cultural e psíquico.

No cinema, a história é mais extraordinária ainda. A maior parte dos filmes americanos dublados na França reproduzem negros do tipo: *y’a bon banania**. Em um desses filmes recentes, *Requins d’acier*, via-se um preto embarcado em um submarino, falando o jargão mais clássico possível. Além do mais, ele era bem preto, andava sempre atrás dos demais, tremendo ao menor movimento de cólera do contra-mestre e sendo, enfim, morto na aventura. Estou convencido de que a versão original não comportava esta modalidade de expressão. E se fosse o caso, não compreendo porque na França democrática, onde sessenta milhões de cidadãos são de cor, seriam dubladas até mesmo as imbecilidades do Além-Atlântico. É que o preto deve sempre ser apresentado de certa maneira, e, desde o negro do filme *Sans pitié* — “eu bom operário, nunca mentir, nunca roubar”, até a criada do *Duel au soleil*, encontramos o mesmo estereótipo. (Fanon. 1952 .pg. 54)



FIGURA 9 - Ana sangra para amamentar .Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

À luz dessas formulações, a cena em que Clara se fere para alimentar Ana torna-se ainda mais problemática. A representação entra em tensão com a imagem que o próprio filme busca construir de Clara como mulher autônoma e agente de seu destino. Embora o gesto possa ser narrativamente justificável dentro da lógica fantástica e afetiva da obra, sua encenação visual reitera a economia simbólica da subserviência: o corpo negro feminino como fonte de doação, sacrifício e sustentação da branquitude. A ausência de um gesto crítico explícito por parte da personagem diante desse ato — diferentemente de outros momentos em que demonstra incômodo com a exploração trabalhista — fragiliza a possibilidade de leitura puramente emancipatória da cena.

Sob uma perspectiva decolonial, a libertação não pode restringir-se a uma dimensão intelectual ou alegórica. Fanon propõe a desalienação como processo de tomada de consciência das estruturas históricas que produziram o complexo de inferioridade e como transformação do sujeito em “ser de ação”, capaz de romper com a passividade e com o ciclo de validação perante o olhar branco. A verdadeira emancipação exige uma ruptura estrutural e subjetiva: a recusa em permanecer prisioneiro da imagem imposta pela história colonial. Quando a narrativa não explicita essa ruptura, corre o risco de manter a personagem presa à lógica da

doação sacrificial, reforçando, ainda que involuntariamente, o imaginário colonial que pretende criticar.

Longe, muito longe no passado esmaeceram-se as últimas seqüelas de uma luta gigantesca conduzida contra o outro. Agora acreditamos que o amor é possível, por isso tentamos detectar suas imperfeições, suas perversões. Neste capítulo, dedicado às relações entre a mulher de cor e o europeu, trata-se de determinar em que medida o amor autêntico permanecerá impossível enquanto não eliminarmos este sentimento de inferioridade, ou esta exaltação adleriana, esta supercompensação, que parecem ser o indicativo da Weltanschauung negra. (Fanon, 1952 .pg. 5)

Por fim, nessa cena específica, 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 reinscreve, ainda que sob a roupagem do insólito, a economia colonial do sacrifício e da doação compulsória. O elemento monstruoso, que poderia funcionar como alegoria crítica das relações de poder, desloca a violência estrutural para o campo do sobrenatural, enfraquecendo a dimensão histórica da exploração. Assim, o fantástico, nesse ponto, não desestabiliza o imaginário colonial, mas o atualiza sob nova forma estética. A potência alegórica da cena é tensionada por sua ambiguidade: ao mesmo tempo em que sugere crítica, reproduz visualmente a figura da mulher negra subserviente, perpetuando um arquétipo que a perspectiva decolonial busca precisamente dismantelar. É nessa fissura entre intenção crítica e efeito simbólico que reside o limite político da representação.

4.3.2 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 pressão por não corresponderem plenamente aos padrões de feminilidade herdados de uma sociedade marcada pela colonialidade. Ana, mulher branca de classe média alta, 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.



FIGURA 10 - Ana e Clara se beijam. Fonte: Captura do filme *As Boas Maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

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. A iminência da violência, seja racial ou sexual, constitui parte do horizonte cotidiano dessa personagem, o que complexifica sua postura contida e vigilante.

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 as duas 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. O gesto rapidamente assume contornos violentos, culminando em sangue, o que inscreve o desejo na chave do horror.



FIGURA 11- Ana possuída pelo desejo. 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 narrativa e 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, mediada pelo fantástico e atravessada pelo horror, não surge em um vazio histórico. Como aponta Mary Del Priore em “História das Mulheres no Brasil”, mulheres que escapavam aos ideais de castidade, obediência e reprodução eram sistematicamente perseguidas e enquadradas como ameaças à ordem social e eclesiástica. 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” (1486), 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”. 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 “por natureza um agente de Satã”, 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.

O caso de Paula de Siqueira, relatado por Del Priore, evidencia essa interseção. No século XVI, Paula mantinha relação com Felipa de Sousa e, simultaneamente, era acusada de recorrer a sortilégios e encantamentos para “amansar” o marido. Sua aproximação com a bruxa Isabel Rodrigues, conhecida como “Boca Torta”, e o uso das chamadas “cartas de tocar” reforçam como, no imaginário inquisitorial, homoerotismo e feitiçaria podiam coexistir dentro da mesma lógica de transgressão feminina. A Inquisição, inclusive, encontrava dificuldade em classificar o sexo entre mulheres, pois não o concebia sem a presença do pênis; tais práticas eram então relegadas à categoria de “molície” ou enquadradas como comportamentos “transnaturais”, frequentemente aproximados do demoníaco.

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 monstrosidade. O desejo entre mulheres não emerge como gesto consciente e afirmativo, mas como efeito de uma força obscura, de uma 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 feitiçaria e à corrupção demoníaca.

Sob uma perspectiva decolonial, torna-se fundamental questionar se o filme tensiona criticamente essa memória histórica ou se, ao inscrever o desejo lésbico no registro do horror, acaba por reiterar imaginários coloniais que converteram a

dissidência sexual feminina em monstrosidade. A interseção entre bruxaria e lesbianidade, como demonstra Del Priore, não se dava por equivalência direta, mas por compartilharem o estatuto de transgressão. No filme, essa transgressão reaparece marcada pelo sangue, pelo grotesco e pela possessão — elementos que, historicamente, foram mobilizados para justificar a perseguição e o silenciamento de mulheres que ousaram desejar fora da norma.

Retomando María Lugones, 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. O heterossexualismo compulsório torna-se, assim, instrumento de dominação que define quais afetos são legítimos e quais devem ser silenciados, punidos ou eliminados.

Seguindo essa chave de leitura, é possível compreender o fantástico como campo de tensão dessas estruturas sociais. 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 e sexual —, Ana e Clara acessam, por meio do fantástico, um espaço de possibilidade. O sobrenatural não surge apenas como ameaça, mas como linguagem alternativa de afeto. Ainda que, na diegese — e também em nossa realidade histórica — tais afetos sejam cercados por pavor e violência, a narrativa explicita o caráter construído dessa reação social. A cena final do filme, em que Joel é preparado para o linchamento, materializa de forma contundente essa dinâmica. O “fruto” dessa relação, corporificado na criança, torna-se alvo da violência coletiva, reiterando como tudo aquilo que escapa à norma heterocolonial é percebido como ameaça a ser eliminada.

A análise dessa sequência — que será aprofundada adiante nesta dissertação — permite compreender como o sangue da mordida, visto

anteriormente, pode ser lido como presságio dessas violências. Sob uma perspectiva decolonial, ele antecipa não apenas o sofrimento das personagens, mas denuncia a permanência de uma lógica histórica que demonizou, perseguiu e exterminou mulheres que fugiram às idealizações do colonialismo. 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.

Compreendendo a herança histórica que construiu um imaginário místico e demonizante em torno da mulher lésbica, é possível perceber que o filme, em um primeiro momento, parece reiterar essa tradição ao associar o desejo entre mulheres à possessão e ao descontrole. A aproximação inicial entre Ana e Clara, mediada pelo sonambulismo e pela violência da mordida, ecoa justamente essa memória colonial que vinculava sexualidade dissidente ao demoníaco.

Entretanto, a narrativa desloca progressivamente esse sentido. O que surge sob o signo da possessão transforma-se em vínculo, cuidado e reconhecimento mútuo. O fantástico, nesse movimento, deixa de funcionar como reforço do estereótipo e passa a operar como estratégia de subversão: aquilo que historicamente foi interpretado como desvio ou maldição revela-se, no interior da história, como possibilidade de amor. Assim, o sobrenatural não evidencia a monstruosidade dessas mulheres, mas expõe a violência das estruturas que insistem em nomeá-las como tais, encerrando por afirmar o afeto como gesto político de resistência.

4.4 Monstruoso Decolonial: 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 *art-horror* (Carrol, 1990) e com o *horror gore*¹³, a cena é marcada pelo trabalho da direção de arte na exibição explícita da mutilação do corpo de Ana e pela visualização da imagem grotesca do lobisomem recém-nascido.



FIGURA 12 - Ana morre ao dar a luz. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

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 noções de abjeto de Julia Kristeva e Noel Carroll, 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

¹³ 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.

recém-nascido. O tempo passa. A criança é criada por Clara, que precisa conter os instintos violentos do menino lobisomen.



FIGURA 13 - Joel, ainda recém-nascido, luta pela sobrevivência após o nascimento. Fonte: Captura do filme *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 14 - Joel ataca sua amiga durante a festa Junina. Fonte: Captura do filme *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, os diretores transformam-na 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 massa não possui rosto porque representa algo maior que a soma de seus integrantes: ela 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.



FIGURA 15 - O bairro se une para expurgar Joel. Fonte: Captura do filme *As Boas Maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

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.

É importante destacar que o discurso analisado aqui não se limita à dimensão imagética da cena. 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 de um padre — figura que representa autoridade religiosa e moral —, excluído da família de origem como bastrado e inserido em um núcleo familiar lésbico e

interracial, Joel encarna a ruptura com o modelo tradicional de família, de filiação e de legitimidade.



FIGURA 16 - Multidão tenta derrubar a porta. Fonte: Captura do filme *As Boas Maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

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.

Assim, a perseguição final deixa de ser apenas reação ao ato violento cometido na festa. Ela assume contornos de um movimento de restauração da ordem. A multidão, enquanto corpo anônimo, não busca compreender — busca eliminar. E ao fazê-lo, reafirma os limites do aceitável dentro daquela estrutura social.

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. Em sua primeira tese, 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.

Nesse sentido, a perseguição promovida pela multidão pode ser lida como gesto de policiamento simbólico de fronteiras. Para Cohen, o monstro cumpre a função de demarcar os limites do aceitável, advertindo sobre aquilo que não deve ser atravessado. A massa anônima que se organiza contra Joel não age apenas em resposta a um ato violento específico; ela atua como instância reguladora que busca restaurar uma ordem ameaçada.

Assim, a monstrosidade de Joel não se esgota na dimensão fantástica da narrativa. Ela se inscreve em um processo cultural mais amplo, no qual a diferença — seja de ordem familiar, moral ou simbólica — é convertida em ameaça. O corpo do personagem passa a funcionar como superfície de projeção das ansiedades daquela comunidade, revelando que o “monstro” é menos uma essência e mais um efeito de construção social.

A leitura da monstrosidade como construção cultural pode ser tensionada e ampliada quando articulada às formulações decoloniais sobre o corpo, nos autores decoloniais essa diferença é compreendida como resultado de um projeto geopolítico e epistêmico de dominação.

Walter Mignolo, ao discutir a noção de desobediência epistêmica, argumenta que o Ocidente deve ser entendido menos como localização geográfica e mais como matriz de poder que organiza o mundo a partir de uma hierarquia de saberes e existências (Mignolo, 2007). Essa geopolítica do conhecimento produziu uma classificação racial e cultural da humanidade, negando estatuto pleno de humanidade a povos, línguas, religiões e cosmologias não ocidentais. A colonialidade não opera apenas pela dominação econômica ou territorial, mas pela definição de quem pode ser reconhecido como sujeito legítimo do conhecimento e da história.

Nesse processo, a inferioridade não é descoberta, mas construída. A razão imperial afirma-se como universal ao mesmo tempo em que produz seus “outros” como atrasados, irracionais ou moralmente deficitários (Mignolo, 2007). A teoria política moderna, nesse sentido, carrega uma estrutura racista e patriarcal que exclui determinados corpos da esfera normativa do humano. A alteridade torna-se, assim, categoria administrada — um lugar de subalternização.

Essa formulação encontra ressonância na análise de Frantz Fanon em “Os Condenados da Terra”. Para 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, corresponde à posição do corpo perigoso, do mal a ser contido.

Entretanto, há um deslocamento importante. Joel não é racializado como exterior à comunidade; ele nasce de dentro dela. Esse dado torna ainda mais evidente a operação descrita por Mignolo: a produção do Outro não depende necessariamente de distância geográfica, mas da violação das normas que estruturam a matriz de poder. Sua origem — marcada por um arranjo familiar que

desafia a moral religiosa, heteronormativa e racialmente hierarquizada — o inscreve como corpo que ameaça a estabilidade simbólica daquele espaço social.

Nesse sentido, a perseguição coletiva pode ser compreendida como gesto de reafirmação da norma colonial. 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 monstruosidade 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.

Seguindo essa linha de análise, é possível compreender o desfecho como representação da resistência do ser em uma sociedade cujas estruturas coloniais permanecem enraizadas. A violência que atravessa a cena não pode ser reduzida à explosão irracional. Ela se inscreve em um campo de tensões no qual existir já constitui um ato político. A aceitação da própria condição — da própria diferença — torna-se, assim, etapa necessária para enfrentar as forças que pregam sua negação.

Essa dimensão encontra ressonância nas reflexões de Frantz Fanon (1961). Para o autor, o sistema colonial opera por meio da desumanização sistemática do colonizado, reduzindo-o à condição de objeto e negando-lhe reconhecimento ontológico. O processo de libertação inicia-se quando o sujeito colonizado descobre que sua vida possui o mesmo valor que a do colono — quando compreende que não é aquilo que a estrutura opressora afirma que ele é. Essa descoberta da igualdade constitui o primeiro movimento de reapropriação da própria humanidade.

Nesse horizonte, a violência pode assumir caráter ambivalente. Fanon (1961) argumenta que, para o colonizado, a violência contra o opressor pode funcionar como prática regeneradora, rompendo com o complexo de inferioridade e reintegrando-o ao mundo como sujeito soberano. Na cena final do filme, o enfrentamento de Clara e Joel pode ser lido sob essa chave: não como celebração

da brutalidade, mas como gesto extremo de recusa à condição de objeto monstrificado. Ao libertar a fera, Ana não reforça a lógica colonial; ela a confronta.

Além disso, Fanon aponta para a necessidade de formação de um “homem novo”, isto é, de uma humanidade que rompa com o modelo europeu que proclama valores universais enquanto produz morte e exclusão (Fanon, 1961). O grito final dos personagens pode ser interpretado como prenúncio dessa ruptura — um momento em que a ordem vigente é desafiada não apenas fisicamente, mas simbolicamente.

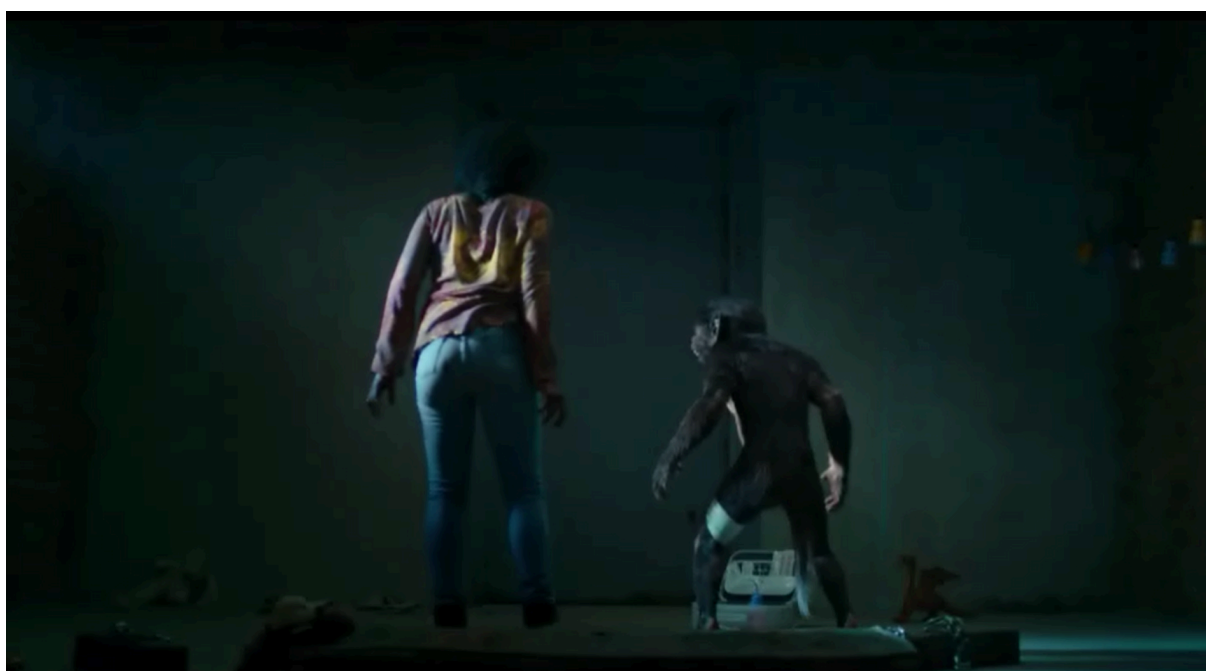


FIGURA 17 - Ana e Joel se preparam para o combate. Fonte: Captura do filme As Boas Maneiras (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

Desse modo, a cena conclusiva 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 monstruosidade 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 radical de resistência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve como objetivo investigar de que maneira o cinema brasileiro contemporâneo, por meio do horror e do fantástico, pode operar leituras críticas das heranças coloniais que estruturam a sociedade brasileira. Tomando como objeto de análise o filme “As Boas Maneiras” (2017), dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra, realizou-se uma leitura decolonial da obra, buscando observar suas ambivalências nos modos como aciona o fantástico e o horror, ao tensionar heranças coloniais relacionadas às categorias de raça, gênero, sexualidade, classe e trabalho.

Ao longo da pesquisa, foi possível estabelecer as bases teóricas para a compreensão do fantástico e do horror, bem como de suas diversas modulações e abordagens. As classificações do fantástico, propostas pelo texto seminal de Tzvetan Todorov, assim como sua leitura e ampliação por Ana María Barreneche, contextualizando o gênero na cultura latino-americana, permitiram situar o filme dentro de uma lógica do fantástico - maravilhoso, no qual o fantástico não é só um efeito de dúvida, mas um modo permanente de representar tensões sociais e afetivas. Paralelamente, a abordagem do horror como experiência estética, mobilizando tanto a noção de abjeção em Julia Kristeva quanto a teoria das emoções de Noël Carroll, contribuiu para compreender como o medo e o repúdio operam como dispositivos de significação, especialmente na construção da figura monstruosa.

A apresentação de um breve panorama sobre acionamentos do horror e do fantástico na trajetória do cinema brasileiro evidenciou suas transformações estéticas, produtivas e discursivas ao longo do tempo, até sua reconfiguração no cinema contemporâneo. Partiu-se da compreensão de que esses gêneros, embora frequentemente marginalizados, estiveram presentes desde as origens do cinema nacional de forma difusa, consolidando-se a partir dos anos 1960 com a obra de José Mojica Marins, cuja produção inaugurou uma articulação potente entre o insólito e a crítica social. Essa tradição é retomada e ressignificada no contexto do Novíssimo Cinema Brasileiro, marcado pela atuação de coletivos, pela descentralização dos modos de produção e pela incorporação de novas tecnologias. Nesse contexto, “As Boas Maneiras” insere-se em uma tradição que utiliza o insólito não como mera fuga da realidade, mas como estratégia de intensificação crítica.

As reflexões apresentadas sobre o horror e o fantástico decolonial nos levam a perceber que colonialidade no cinema não se dá de forma homogênea ou absoluta. No caso de “As Boas Maneiras”, embora o filme não se configure plenamente como uma obra de cinema decolonial em seus modos de produção ou em sua estética — ainda vinculados a circuitos internacionais e a padrões hegemônicos —, ele possibilita uma ambivalente leitura decolonial ao mobilizar o insólito para expor tensões sociais, raciais e de gênero. Assim, observa-se que o potencial decolonial do cinema brasileiro contemporâneo reside menos em uma ruptura formal total e mais na capacidade de produzir fissuras críticas dentro de estruturas existentes, fazendo do fantástico e do horror ferramentas potentes para reinscrever, no presente, os traumas e fantasmas da história colonial.

No entanto, é fundamental ressaltar que esta dissertação não parte do pressuposto de que o filme em questão se constitui, em si, como uma obra decolonial. Ao contrário, o que se propôs foi demonstrar que sua estrutura narrativa e seus dispositivos estéticos e narrativos permitem a construção de uma leitura decolonial, especialmente quando analisados à luz de autores como Aníbal Quijano, Frantz Fanon, Lélia Gonzalez e María Lugones. A partir dessa perspectiva, foi possível identificar como o filme tenciona heranças coloniais relacionadas à raça, ao gênero e ao trabalho, evidenciando a persistência dessas estruturas no Brasil contemporâneo.

Por fim, com base em procedimentos da análise fílmica, a pesquisa apresentou as observações sobre cenas selecionadas e organizadas em 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 cenas 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.

Por fim, retomando as questões que orientaram este trabalho — o que podem o fantástico e o horror no cinema brasileiro no sentido de provocar reflexões sobre traumas e heranças coloniais? E de que maneira essas formas tensionam e, simultaneamente, reinscrevem a colonialidade? —, conclui-se que tais gêneros operam como dispositivos críticos marcados por uma ambivalência constitutiva. Em “As Boas Maneiras”, esses elementos instauram um campo de leitura que permite evidenciar e problematizar as marcas persistentes da colonialidade na sociedade brasileira, especialmente no que se refere às relações de raça, classe e normatividade. Ao serem mobilizados, tornam visíveis violências históricas e estruturas de exclusão, abrindo espaço para uma interpretação de caráter decolonial. Contudo, essa mesma operação não se dá sem contradições: ao mesmo tempo em que tenciona tais estruturas, a narrativa também perpetua certos estereótipos e imaginários herdados de matrizes coloniais, reinscrevendo-os no interior de sua própria construção estética e narrativa. É precisamente nesse movimento que reside sua potência: ao reiterar e, simultaneamente, reconfigurar esses signos, o filme não apenas os reproduz, mas os desloca, ressignifica e expõe suas fissuras. Assim, 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.

Dessa forma, a dissertação reafirma que o cinema fantástico e de horror podem ser compreendidos como um espaços políticos e simbólicos de disputa de sentidos, no qual narrativas e imagens são mobilizadas para confrontar estruturas históricas de opressão. Ao propor uma leitura decolonial de “As Boas Maneiras”, este trabalho não apenas amplia as possibilidades interpretativas da obra, mas também contribui para o reconhecimento do horror e do fantástico como campos legítimos de reflexão crítica no contexto do cinema latino-americano contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. **Revista Iberoamericana**, v.38, n.80, 1972.

CÁNEPA, Laura. L. Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações. In: **Série Comunicação & Inovação**. 1a ed. São Caetano do Sul:USCS, 2016, v. 8, p. 121-144.

CÁNEPA, Laura. L. **Medo de que?** : uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese de doutorado, Unicamp, 2008.

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.

CARROLL, Noël. **The philosophy of horror**: or, paradoxes of the heart. New York: Routledge, 1990.

COHEN, Jeffrey Jerome. **Monster theory**: reading culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

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

DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

ESPINOSA, Julio García. **Por un cine imperfecto**. Havana: ICAIC, 1969.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2019.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, Luiz Antonio Machado da et al. (org.). **Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos**. Brasília: ANPOCS, 1984.

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

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

LUGONES, María. **Colonialidade de gênero**. Tabula Rasa, Bogotá, n. 9, p. 73–102, 2008.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 34, p. 287–324, 2007.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). In: **Congresso SOPCOM**, 6., 2009. Anais [...]. Lisboa: Universidade Lusófona, 2009.

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

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870–1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media**. London: Routledge, 1994.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

PODCAST

DUTRA, Marco. Entrevista concedida ao podcast Saco de Ossos. [S.l.]: Saco de Ossos, 2021. Podcast. [Disponível em: Ouvir episódio](#) . Acesso em: 3 abr. 2025.

SITE

ROJAS, Juliana; DUTRA, Marco. Entrevista (XIII Panorama): Juliana Rojas e Marco Dutra, de As Boas Maneiras. Coisa de Cinéfilo, 10 nov. 2017. [Disponível em: Acessar entrevista](#). Acesso em: 3 jan. 2025.

MORAES, Felipe. “A fantasia é libertadora”, dizem diretores de As boas maneiras. Metrôpoles, 10 jun. 2018. [Disponível em: Acessar entrevista](#). Acesso em: 3 jun. 2024.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA. Direção: José Mojica Marins. Brasil: [s.n.], 1964.

A ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO. Direção: José Mojica Marins. Brasil: Olhos de Cão, 2008.

A FORÇA DOS SENTIDOS. Direção: Jean Garret. Brasil: [s.n.], 1979.

A VIAGEM DE CHIHIRO. Direção: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 2001.

ALADDIN. Direção: Ron Clements; John Musker. Estados Unidos: Disney, 1992.

AMADAS E VIOLENTADAS. Direção: Jean Garret. Brasil: [s.n.], 1976.

AMOR SÓ DE MÃE. Direção: Dennison Ramalho. Brasil: [s.n.], 2003.

AS BOAS MANEIRAS. Direção: Juliana Rojas; Marco Dutra. Brasil/França: [s.n.], 2017.

AS SOMBRAS. Direção: Juliana Rojas; Marco Dutra. Brasil: [s.n.], 2009.

ASSOMBRAÇÕES DO RECIFE VELHO. Direção: Vários. Brasil: [s.n.], 2004.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Brasil: [s.n.], 2019.

CAIÇARA. Direção: Adolfo Celi; Tom Payne; John Waterhouse. Brasil: Vera Cruz, 1950.

CARLOTA JOAQUINA, PRINCESA DO BRAZIL. Direção: Carla Camurati. Brasil: [s.n.], 1995.

CENTRAL DO BRASIL. Direção: Walter Salles. Brasil: [s.n.], 1998.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles; Kátia Lund. Brasil: [s.n.], 2002.

CIDADE; CAMPO. Direção: Juliana Rojas. Brasil: [s.n.], 2024.

CURUCU – O TERROR DO AMAZONAS. Direção: Curt Siodmak. Estados Unidos/Brasil: [s.n.], 1957.

DANCING QUEEN. Direção: Juliana Rojas; Marco Dutra. Brasil: [s.n.], 1999.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Brasil: [s.n.], 1964.

DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS. Direção: Bruno Barreto. Brasil: [s.n.], 1976.

DUEL IN THE SUN. Direção: King Vidor. Estados Unidos: [s.n.], 1946.

EL CONDE. Direção: Pablo Larraín. Chile: [s.n.], 2023.

EXCITAÇÃO. Direção: Jean Garret. Brasil: [s.n.], 1976.

FANTASMA POR ACASO. Direção: Moacyr Fenelon. Brasil: [s.n.], 1946.

FILME DAS MARAVILHAS (episódio “Desassossego”). Direção: [s.n.]. Brasil: [s.n.], 2011.

HUESERA. Direção: Michelle Garza Cervera. México: [s.n.], 2022.

LA LLORONA. Direção: Jayro Bustamante. Guatemala: [s.n.], 2019.

LENÇOL BRANCO. Direção: Juliana Rojas; Marco Dutra. Brasil: [s.n.], 2004.

LOVE SLAVES OF THE AMAZON. Direção: Curt Siodmak. Estados Unidos/Brasil: [s.n.], 1957.

M8 – QUANDO A MORTE SOCORRE A VIDA. Direção: Jeferson De. Brasil: [s.n.], 2020.

MEU DESTINO É PECAR. Direção: Manuel Peluffo. Brasil: [s.n.], 1952.

MORTO NÃO FALA. Direção: Dennison Ramalho. Brasil: [s.n.], 2018.

NASCEMOS HOJE, QUANDO O CÉU ESTAVA CARREGADO DE FERRO E VENENO. Direção: Juliana Rojas; Marco Dutra. Brasil: [s.n.], 2013.

NINFAS DIABÓLICAS. Direção: John Doo. Brasil: [s.n.], 1977.

O ESTRIPADOR DE MULHERES. Direção: Juan Bajón. Brasil: [s.n.], 1978.

O EXORCISTA – O JECA CONTRA O CAPETA. Direção: Amácio Mazzaropi. Brasil: [s.n.], 1975.

O INCRÍVEL HOMEM QUE ENCOLHEU. Direção: Jack Arnold. Estados Unidos: Universal Pictures, 1957.

O JOVEM TATARAVÔ. Direção: Luís de Barros. Brasil: [s.n.], 1937.

O LABIRINTO DO FAUNO. Direção: Guillermo del Toro. Espanha/México: [s.n.], 2006.

O MAL QUE NOS HABITA. Direção: Demián Rugna. Argentina: [s.n.], 2023.

O MONSTRO DA LAGOA NEGRA. Direção: Jack Arnold. Estados Unidos: Universal Pictures, 1954.

O QUE SE MOVE. Direção: Caetano Gotardo. Brasil: [s.n.], 2012.

O SOM AO REDOR. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: [s.n.], 2012.

RECIFE FRIO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: [s.n.], 2009.

REQUINS D'ACIER. Direção: [s.n.]. [s.l.]: [s.n.], [s.d.].

RITUAL DOS SÁDICOS (O DESPERTAR DA BESTA). Direção: José Mojica Marins. Brasil: [s.n.], 1970.

SANS PITIÉ. Direção: [s.n.]. [s.l.]: [s.n.], [s.d.].

SEDUZIDAS PELO DEMÔNIO. Direção: Raffaele Rossi. Brasil: [s.n.], 1977.

SNUFF – VÍTIMAS DO PRAZER. Direção: Cláudio Cunha. Brasil: [s.n.], 1977.

TODOS OS MORTOS. Direção: Caetano Gotardo; Marco Dutra. Brasil: [s.n.], 2020.

TRABALHAR CANSA. Direção: Juliana Rojas; Marco Dutra. Brasil: [s.n.], 2011.

TRÊS PLANOS, NOVE PLANOS. Direção: Juliana Rojas; Marco Dutra. Brasil: [s.n.], 1999.

TROPA DE ELITE 2. Direção: José Padilha. Brasil: [s.n.], 2010.

TUBARÃO – BACALHAU. Direção: Adriano Stuart. Brasil: [s.n.], 1976.

UM ANIMAL AMARELO. Direção: Felipe Bragança. Brasil: [s.n.], 2020.

UM RAMO. Direção: Juliana Rojas; Marco Dutra. Brasil: [s.n.], 2007.

VIAGEM À LUA. Direção: Georges Méliès. França: [s.n.], 1902.

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: [s.n.], 1963.