



UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDONÓPOLIS
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA - PROPGP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
NÍVEL MESTRADO

CAROLINA CRISTELLI COSTA

QUANDO ALIMENTA-SE O OUTRO COM SEU SANGUE: O RELACIONAMENTO
INTER-RACIAL ENTRE MULHERES E A PEDAGOGIA CULTURAL NO FILME *AS*
***BOAS MANEIRAS* (2017)**

Rondonópolis/MT

2025

CAROLINA CRISTELLI COSTA

**QUANDO ALIMENTA-SE O OUTRO COM SEU SANGUE: O RELACIONAMENTO
INTER-RACIAL ENTRE MULHERES E A PEDAGOGIA CULTURAL NO FILME *AS
BOAS MANEIRAS* (2017)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Rondonópolis, na linha de pesquisa Educação, Cultura e Diferenças, como requisito para a obtenção de título de Mestre em Educação. Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo Rodrigues Gomes.

Rondonópolis/MT

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

Ficha Catalográfica elaborada de forma automática com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.

C838q

Costa, Carolina Cristelli.

QUANDO ALIMENTA-SE O OUTRO COM SEU SANGUE: [recurso eletrônico] : O RELACIONAMENTO INTER-RACIAL ENTRE MULHERES E A PEDAGOGIA CULTURAL NO FILME AS BOAS MANEIRAS (2017) / Carolina Cristelli Costa. – Dados eletrônicos (1 arquivo : 100 f., il. color., pdf). – 2025.

Orientador(a): Aguinaldo Rodrigues Gomes.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Rondonópolis, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Educação, Rondonópolis, 2025.

Inclui bibliografia.

1. Mídia. 2. Pedagogia cultural. 3. Relacionamento inter-racial. 4. Relacionamento entre mulheres. 5. Interseccionalidade. I. Gomes, Aguinaldo Rodrigues, *orientador*. II. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDONÓPOLIS
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: “QUANDO ALIMENTA-SE O OUTRO COM SEU SANGUE: O RELACIONAMENTO INTERRACIAL ENTRE MULHERES E A PEDAGOGIA CULTURAL NO FILME AS BOAS MANEIRAS (2017)”

AUTORA: MESTRANDA CAROLINA CRISTELLI COSTA

Dissertação defendida e aprovada em **05 de AGOSTO de 2025.**

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

1. Doutor AGUINALDO RODRIGUES GOMES (Presidente Banca/Orientador)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDONÓPOLIS

2. Doutora CARMEM LÚCIA SUSSEL MARIANO (Examinadora Interna)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDONÓPOLIS

3. Doutora MARIANA DO BERIMBAU (Examinadora Externa)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

4. Doutora RAQUEL PEREIRA GONÇALVES (Examinadora Suplente)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDONÓPOLIS

RONDONÓPOLIS, 05/08/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Aguinaldo Rodrigues Gomes, Docente - UFR**, em 05/08/2025, às 17:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carmem Lucia Sussel Mariano, Docente - UFR**, em 01/09/2025, às 11:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana do Berimbau, Usuário Externo**, em 02/09/2025, às 14:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufr.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0539398** e o código CRC **3E14ABAE**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus mais velhos, a todas as pessoas negras que vieram antes de mim e abriram os caminhos para que eu pudesse hoje ser graduada e pós-graduada e, em especial, a todas as mulheres negras estudantes de psicologia, e hoje psicólogas, que atravessaram o meu caminho, pessoal ou teoricamente, e trilharam comigo os caminhos em direção à autodefinição.

Agradeço aos meus pais, Vera Alice Cristelli e Dirceu Costa, que mesmo com ensino médio completo e tendo concluído até a quarta série do ensino fundamental, respectivamente, sempre acreditaram no poder transformador da educação e trabalharam duro para proporcionar a mim e ao meu irmão, e agora à minha sobrinha, as oportunidades que lhes foram negadas. Esforço esse que criou condições de me tornar a primeira pessoa com ensino superior do nosso núcleo familiar.

Agradeço ao meu pai, um homem preto retinto, por ter dito que eu era corajosa. Eu acreditei e desde então isso tem me feito alçar voos altos.

Agradeço à minha sobrinha Manu por encher meu coração de alegria e manter viva minha motivação em direção à construção de um mundo melhor para todos.

Agradeço aos meus amigos, aqueles que me acompanharam durante a graduação e os que me encontraram no meio do caminho, os que acolheram minhas inseguranças e frustrações, ouviram minhas ideias, leram meu trabalho e deram suporte a continuidade dele, também àqueles que compartilharam comigo as mesas de bar, as idas à feira e os aniversários surpresas. Não me canso de dizer o quanto me fiz com vocês, que com vocês compreendi o amor que mereço e que escolho praticar – Mariane, Amanda Ellen, Maria Carolina, Amanda Oliveira, Maria Heloisa, Giovanna, Lissa, Pedro, Amanda Cristina, Raquel e Eduarda.

Agradeço a todos aqueles que lutaram e lutam pela garantia de uma educação pública, da creche à pós-graduação. Sei que isso proporcionou uma mudança de perspectiva na minha vida, na vida dos meus pais e também dos que virão depois de mim.

Agradeço à banca, Mariana do Berimbau e Carmem Sussel Mariano, pela leitura atenta e sensível do meu texto.

Agradeço ao meu orientador Aguinaldo Rodrigues Gomes pelo percurso no mestrado.

Por fim, agradeço à CAPES pelo financiamento da pesquisa.

RESUMO

Nas pesquisas que se dedicam a teorizar sobre relacionamentos inter-raciais observa-se uma lacuna no que tange a investigação das especificidades envolvendo a questão racial em relacionamentos homoafetivos. Diante disso, a presente pesquisa, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Rondonópolis e à linha de pesquisa “Educação, Cultura e Diferenças”, tem como objetivo compreender como operam as dinâmicas raciais de poder em relacionamentos afetivos-sexuais inter-raciais entre mulheres, tendo a representação no filme nacional “As Boas Maneiras” como suporte para as investigações. Para isso, investiga-se como se articulam os marcadores interseccionais, principalmente raça e gênero, em relacionamentos afetivos-sexuais entre mulheres negras e brancas, a partir das personagens Clara e Ana, bem como analisa-se como a pedagogia cultural – através de produções midiáticas, artísticas e discursivas – constrói e reproduz imaginários raciais hierarquizados. O referencial teórico-metodológico dos Estudos Culturais por meio dos procedimentos analíticos de análise fílmica, análise do texto teatral e análise discursiva viabilizam as compreensões em torno do filme. As análises das cenas, em diálogo com o referencial teórico, indicam que o relacionamento afetivo-sexual inter-racial entre mulheres é fortemente atravessado pelas relações instaladas no período colonial, culminando em dinâmicas de subalternização da mulher negra. No que concerne às pedagogias culturais, o filme reproduz uma série de estereótipos que reforçam a lógica colonial de subalternização do corpo da mulher negra, principalmente por meio do sangue como metáfora colonial, o trabalho doméstico como herança colonial e as dinâmicas de invisibilização reiteradas nas vivências de Clara. Ao articular monstruosidade e negritude, o filme também questiona os limites da humanidade, propondo uma leitura interseccional do horror fantástico como crítica social.

PALAVRAS-CHAVE: Mídia; Pedagogia cultural; Relacionamento inter-racial; Relacionamento entre mulheres; Interseccionalidade.

ABSTRACT

In research dedicated to theorizing about interracial relationships, there is a gap when it comes to investigating the specificities of the racial issue in homoaffective relationships. In view of this, this research, linked to the Postgraduate Program in Education at the Federal University of Rondonópolis and the research line “Education, Culture and Differences”, aims to understand how racial power dynamics operate in interracial affective-sexual relationships between women, using the national film “The Good Manners” as a support for the investigations. To do this, we investigate how intersectional markers are articulated, mainly race and gender, in affective-sexual relationships between black and white women, based on the characters Clara and Ana, as well as analyzing how cultural pedagogy – through media, artistic and discursive productions – constructs and reproduces hierarchical racial imaginaries. The theoretical-methodological framework of Cultural Studies through the analytical procedures of film analysis, analysis of the theatrical text and discursive analysis make it possible to understand the film. The analysis of the scenes, in dialogue with the theoretical framework, indicates that the interracial affective-sexual relationship between women is strongly crossed by the relations established in the colonial period, culminating in dynamics of subalternization of black women. In terms of cultural pedagogies, the film reproduces a series of stereotypes that reinforce the colonial logic of the subalternization of black women's bodies, mainly through blood as a colonial metaphor, domestic work as a colonial legacy and the dynamics of invisibility reiterated in Clara's experiences. By articulating monstrosity and blackness, the film also questions the limits of humanity, proposing an intersectional reading of fantastic horror as social criticism.

KEYWORDS: Media; Cultural pedagogy; Interracial relationship; Relationship between women; Intersectionality.

RESUMO

NOTAS INICIAIS.....	10
1 MEU OLHAR PARA O FILME: UMA RESENHA COMO FERRAMENTA DE LOCALIZAÇÃO.....	21
2 O CINEMA BRASILEIRO SE ENCONTRA NO FANTÁSTICO: UMA PROPOSIÇÃO DE ANÁLISE FÍLMICA.....	29
2.1 Sobre o fantástico: quando o contemporâneo se encontra em As Boas Maneiras.....	32
2.2 Uma proposta de olhar sobre o filme.....	38
3 A CULTURA DOS MONSTROS: A CRIANÇA-LOBISOMEM E A MULHER NEGRA.....	43
3.1 “Tem que exorcizar!”: os significados em torno da monstruosidade no filme.....	47
4 QUANDO ALIMENTA O OUTRO COM SEU SANGUE: REFLEXÕES E INTERSECÇÕES EM RELACIONAMENTOS INTER-RACIAIS ENTRE MULHERES.....	63
4.1 O fio atravessa a carne: o corpo, o silêncio, o trabalho e o sangue.....	67
5 A LAREIRA DE SI GUARDA A CHAMA QUE NUNCA QUE SE APAGA: UM POUCO DAS AGÊNCIAS DE CLARA.....	86
NOTAS FINAIS (E DE CONTINUIDADE).....	89
REFERÊNCIAS.....	94

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Primeira imagem encontrada do filme <i>As Boas Maneiras</i>	22
Figura 2 – Sequência de imagens referentes à mordida de Ana em Clara.....	25
Figura 3 – O sangue de Clara serve de alimento aos sujeitos brancos.....	37
Figura 4 – Diferença territorial entre as partes pobre e rica da cidade.....	46
Figura 5 – Cenas que remetem a aproximação de Joel e Clara a partir da perspectiva do monstro.....	51
Figura 6 – Clara ajoelha para calçar o sapato em Ana.....	60
Figura 7 – Clara é liberada para entrar no prédio.....	64
Figura 8 – Invasão do corpo de Clara.....	67
Figura 9 – Ana questiona os conhecimentos de etiqueta de Clara.....	77
Figura 10 – Clara destaca a relação trabalhista mesmo diante de um agradecimento afetivo de Ana.....	84
Figura 11 – Momentos em que Clara demonstra insatisfação diante do acúmulo de funções.....	88

NOTAS INICIAIS

Há uns anos escrevia sobre o corpo que não veio
 Escrevia sobre ausências, lacunas, espaços de branco
 Da falta do olho que vê de cores claras e se contrai diante da imensidão da claridade
 Do cabelo que recai sobre os ombros em ondas abertas, que escorre claro por entre os dedos e cresce em direção
 ao chão
 Do corpo magro, que cabe nos lugares que foram feitos para si, a partir do seu molde, desejan-te por ser mantido,
 medido, tocado, irretocável num constante permanecer-se entre os menores
 Da pele alva, da brancura, da palidez de passar pela vida e ser vista em tudo, ser refletida e refratada em
 superfícies transparentes que faz de sua cor, inexistente
 Não veio o desejo do ventre: o claro, o branco, o pequeno e o alinhado (Costa, 2024, documento inédito)¹

Guardo essa poesia há um tempo. Penso que começar com ela é um bom modo de me apresentar, me localizando socialmente, além de um ponto de partida interessante para as discussões que se seguem. Nela, digo sobre as expectativas em torno do meu nascimento, a segunda filha de um casal heterossexual composto por um homem preto retinto e uma mulher branca que corresponde a vários dos ideais brancos de beleza. O primeiro filho, meu irmão, nascera negro, o que fez pairar sobre as famílias uma crença racista, misturada com conhecimentos descabidos de genética básica, de que a segunda filha puxaria os traços da mãe, “pelo menos o olho claro, que era um gene mais fraco”, já ouvi. Estabelecia-se assim, desde o ventre, uma relação inter-racial determinante para o modo com que se daria todo o meu estar no mundo. Digo sobre a necessidade de me esforçar para me reconstruir, já adulta, independente desse desejo branco. Outra parte do texto encerra essa dissertação. Nela falo sobre o desejo de reconhecimento da minha humanidade. Falo também sobre reconhecimento e autodefinição, um olhar-se no espelho do próprio ser e reconhecer-se potência de vida, para a minha vida e dos outros, o que fará mais sentido no decorrer da minha expressão de ideias. Escrevo do lugar de uma mulher cisgênero, negra, pobre, bissexual, psicóloga e que acredita na educação como instrumento de transformação.

Como uma mulher negra, explico que só há poucos anos consegui compreender, e nomear, que muitas memórias vívidas de violência, que eventualmente retornavam e se repetiam, eram frutos do racismo. O racismo é aqui compreendido como um elemento estruturante da sociedade, baseado na ideia de hierarquização racial, superioridade branca e desvalorização e desumanização negra, que se materializam no acesso, manutenção e transmissão de privilégios materiais e simbólicos à branquitude (Bento, 2022; Kilomba, 2019).

¹ COSTA, Carolina Cristelli. Há uns anos escrevia sobre o corpo que não veio. [S.l.: s.n.], 2024. Poema inédito.

As teorizações de Aníbal Quijano (2005) contribuem com a contextualização em torno da constituição da ideia de raça enquanto parâmetro para hierarquização social. O autor descreve que, até o período de invasões nas américas, as diferenciações entre as pessoas se davam por sua procedência geográfica ou país de origem. O processo de invasão e dominação política, econômica e cultural de um território e população em que há imposição de padrões da sociedade dominante à dominada é chamado colonialismo, logo, os grupos dominantes são os colonizadores. Colonialidade torna-se um conceito central, referindo-se à continuidade das relações de dominação mesmo após a independência formal, marcando a nossa organização social e relacional até os dias atuais.

Na medida em que as relações sociais foram se constituindo enquanto relações de dominação, as diferenças fenotípicas entre invasores e povos dominados² passaram a ser associados às “hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha” (Quijano, 2005, p.117). Dessa forma, a “raça” aparece no contexto em que as diferenças fenotípicas entre grupos são associadas a uma falsa ideia de diferenças biológicas que justificariam os sistemas de dominação.

Os colonizadores agrupam como cor essas diferenças fenotípicas, de forma que cor passou a ser a principal característica atribuída à categoria racial. Novas identidades sociais são nomeadas no processo de invasão das américas, sendo chamadas de índios, negros, mestiços, e outros, da mesma forma que os colonizadores chamaram a si mesmos de brancos. Nesse contexto, a Europa passa a se constituir também enquanto uma identidade nova, os europeus, e sua organização social, valores e sistemas de conhecimento passam a ser tomados como uma visão de mundo central e superior. Esse processo referenda a ideia de hierarquização racial como natural, fruto das relações entre dominadores e dominados, que seriam considerados como naturalmente superiores ou inferiores, “e, conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais” (Quijano, 2005, p. 118; Fanon, 2020).

Nesse sentido, a branquitude se constitui no coração do processo de colonização, em um regime que reforçou uma lógica de diferenciação e hierarquização a partir da cor da pele, que já se fazia parte da relação do europeu com outros povos. Primitivos, pagãos, bárbaros, eram (e ainda são) utilizados por europeus para se referirem a povos não europeus, transformando a diferença em ameaça. E, nessa lógica, eles mesmos foram tomando para si o

² Importante destacar que Quijano (2005) utiliza o termo “conquistadores e conquistados”. Eu assumo a posição política de substituí-lo por termos que eu considere mais adequados à minha construção teórica.

lugar de “ser humano universal”, modelo, padrão, norma, enquanto usavam a imagem de africanos, negros, como seu extremo oposto. Dessa forma, a branquitude pode ser compreendida como um lugar de privilégio material e simbólico inerente à identidade e racialidade branca. Constitui-se como um pacto silencioso e naturalizado em torno da manutenção e transmissão dos privilégios assegurados para pessoas brancas para as próximas gerações (Bento, 2022; Kilomba, 2019; Fanon, 2020).

De 1500 a 1900 o mundo foi testemunha de um processo bárbaro que retirou violentamente milhões de sujeitos africanos de seu território, destituindo-os de suas comunidades e suas estruturas linguísticas, afetivas, sociais e econômicas. Estruturas que, até antes do colonialismo, mantinham a África relativamente próspera e produtiva, mas passou por um massivo processo de empobrecimento em decorrência da destruição de suas estruturas tradicionais. As pessoas negras escravizadas constituíam mão de obra extremamente lucrativa para as colônias europeias, de modo que todas as classes sociais, das mais ricas às mais pobres, beneficiaram-se das melhores condições de vida e desenvolvimento econômico proporcionada pelo trabalho de pessoas escravizadas (Bento, 2022).

No continente africano, pela primeira vez na história, o modelo escravocrata que já existia desde a Antiguidade, ganhava novos contornos em que os seres humanos se tornaram objetos a serem vendidos. Sobre esse contexto, Grada Kilomba (2019, p. 133) aponta que “a África é o único continente cuja população foi negociada: desmembrada, escravizada, coletivamente segregada da sociedade e privada de seus direitos, tudo para o benefício das economias europeias”. Esse cenário proporcionou a expansão da dominação europeia pelo mundo de modo que a apropriação de recursos materiais e simbólicos de outros povos, e o próprio reforço a noção de “nós” e “outros”, foi terreno fértil para a construção e disseminação da narrativa da branquitude. Ações governamentais, como o incentivo financeiro para a vinda e permanência de imigrantes europeus no Brasil pós-abolição, é um exemplo do pacto tácito que foi determinando os lugares de pessoas negras e brancas ao longo da história do país (Bento, 2022).

Considero importante explicitar tais conceitos porque retomar o processo de colonização, e como foi constituída a branquitude, é essencial para a compreensão em torno da ideia de humano que será reiterada diversas vezes ao longo do texto. O modelo de humano é entendido a partir do molde do homem branco, heterossexual e cisgênero (e ao longo do texto vão se interseccionando com outros marcadores). É esse ser humano universal que recebe o status absoluto de sujeito, porque tem seu vínculo com a sociedade preservado de modo a “ver seus interesses individuais e coletivos reconhecidos, validados e representados

oficialmente na sociedade” (Kilomba, 2019, p. 50). O racismo, nesse sentido, promove um contexto em que pessoas negras não são representadas individualmente, nem em seus interesses políticos e sociais, logo, são destituídas do status de sujeito.

Além da raça, outros marcadores sociais interagem entre si na composição disso que estou apresentando como ser humano universal, o que torna a interseccionalidade uma lente teórico-metodológica importante para as análises. A interseccionalidade é uma ferramenta de compreensão sobre como os diversos marcadores sociais são articulados, considerando a inseparabilidade e não hierarquização de um sobre outros, além de ser uma ferramenta que visibiliza como sistemas de opressão diversos operam simultaneamente criando condições de opressão específicas sobre os corpos (Akotirene, 2019; Lorde, 2018).

Dessa forma, por vezes, ao longo do texto, nomeio de cisheteropatriarcado branco o sistema de opressão múltipla que incide sobre os corpos demarcando quais corpos ocupam o lugar da humanidade ou da monstruosidade. Em diálogo com a psicóloga Sofia Favero (2020) é possível conceituar o cisheteropatriarcado como sistema interseccional de dominação que regula os corpos e define quais corpos têm sua existência enquanto sujeito autorizada. Aqui, a cisgeneridade pode ser compreendida como um sistema de normatividade que idealiza e naturaliza um modo adequado de existir no mundo, de forma que ao nascer se é designado como menino ou menina, por meio de sua genitália, e se identifica com essa designação ao longo da vida. É um sistema de dominação que existe em interação intrínseca com a dominação racial e heterossexual que regulam a sociedade. Audre Lorde (2012) veementemente advoga pela impossibilidade de compreender os indivíduos fora da interação dos marcadores que os constituem. Destaco que, durante o processo de escolha do filme, não foi um critério prévio que este produto cultural representasse uma relação entre mulheres cisgêneras. Me permitir ser, antes de tudo, tocada pela obra para, posteriormente, teorizar interseccionalmente a partir das dinâmicas relacionais que o filme me apresentasse, o que resultou em análises sobre relações entre mulheres cisgêneras.

O tema geral desse trabalho, relações inter-raciais entre mulheres, me atravessa quando, na graduação em psicologia, me percebia lidando com a inquietação diante do desejo em pesquisar sobre relacionamentos afetivos-sexuais e relações étnico-raciais. Nesse mesmo contexto, vivenciava a compreensão do desejo de me relacionar com mulheres, me entendendo como uma mulher bissexual. Foi nesse movimento que conheci os trabalhos de Lia Vainer Schucman, mais precisamente o livro “Famílias inter-raciais: tensões entre cor e o amor” (2018), onde a autora objetiva compreender “como membros de famílias inter-raciais compostas por negros e brancos negociam, formulam, reformulam e produzem sentidos de

raça e de racismo dentro das dinâmicas destas famílias” (Schucman, 2018, p. 46) e tinha como hipótese de que o interior das famílias poderia ser um contexto potencialmente desarticulador do racismo.

A partir de cinco entrevistas com famílias, Schucman (2018) discute a complexidade da identificação racial no Brasil, reforçando que o “ser negro” é diretamente associado a sofrer racismo de forma explícita, se apresenta como o lugar da inferioridade racial, enquanto o “ser branco” associa-se diretamente a privilégios, sejam eles materiais ou simbólicos, como o ideal de beleza e humanidade, um lugar de superioridade racial. Nesse sentido, Schucman (2018, p. 60) afirma que

Ser branco no Brasil é uma condição pela qual, a partir de um estado primeiro, definido pelo fenótipo, as pessoas adquirem privilégios simbólicos e materiais. A branquitude é produto da história e é uma categoria relacional. Como outras, repito: não tem significado intrínseco, mas apenas significados socialmente construídos.

Há uma frequente negação da negritude, tanto dos genitores, quanto dos descendentes, por parte dos brancos da família, o que pode denotar o estigma negativo que carrega ser negro no Brasil. O mecanismo de negação, nesse sentido, aponta para uma característica da branquitude, ela “é uma identidade construída em torno de si mesma” (Schucman 2018, p. 55), o que resulta no não reconhecimento do outro enquanto sujeito, mesmo no encontro diário com a diferença no interior de relações afetivas em famílias-inter-raciais.

Me reconheço em Juliana, uma das entrevistadas pela pesquisadora, que relata que “parece que minha mãe pintou meu pai de branco [risos], ela nunca sequer falou a palavra ‘negro’ para descrevê-lo” (Schucman, 2018, p. 56). E me encontro com algumas memórias de negação da minha raça por parte de minha mãe, uma mulher branca. A palavra negro também nunca foi usada para me descrever. Quando me autodefini, depois de um longo e dolorido processo de reencontro comigo mesma e com outras pessoas negras, já na universidade, ainda tive minha negritude negada, “atenuada” com termos como morena e clarinha, nutrindo um profundo sentimento de inadequação.

Além de Schucman (2018), outro trabalho importante encontrado sobre relacionamentos inter-raciais é o de Laura Moutinho (2004) que, em “Razão, cor e desejo”, analisa obras literárias e entrevista moradores do Rio de Janeiro (RJ) que estavam/estiveram em um relacionamento inter-racial; a heterossexualidade é característica de tais relações. A autora, analisando estudos demográficos nacionais das décadas de 1980 e 1990, encontra um panorama que indica forte inclinação a endogamia (tendência ou norma de manter relacionamentos com pessoas do mesmo grupo, especialmente racial) e a homogamia (escolha

por parcerias com características semelhantes, como a classe) o que desconstrói um mito de que relações inter-raciais seriam mais comuns. Encontra ainda dados que indicam que a configuração de casal inter-racial era composta majoritariamente por homens negros e mulheres brancas.

Moutinho (2004) identifica uma tendência de relacionamentos que se mantêm dentro de um mesmo grupo e, nesse caso, a classe aparece como um recorte preponderante. O “erotismo” e a “mobilidade social” são fatores analíticos que atravessam as representações sociais e acadêmicas em torno de relações inter-raciais. O “erotismo” faz referência ao lugar social da mulher negra, principalmente sob o olhar do homem branco, construído desde o período colonial, e mantido por meio do estereótipo da “mulata”, como teorizado também por González (1984). A “mobilidade social” é discutida pela autora na análise de relações entre homens negros e mulheres brancas, entendida como um tabu social, como uma união possibilitada pelo caráter “socialmente negativo” dos envolvidos, de forma que mulheres brancas com menor valor do “mercado afetivo-sexual”, já que se encontram deserotizadas, uniriam-se a homens negros em contexto de ascensão social.

Aqui o homem negro é marcado pelo “erotismo”, principalmente ligado a estereótipos sexuais, enquanto o homem branco preserva sua “superioridade” racial e de gênero, moral e intelectualmente. Outro achado da autora se dá nos resultados de trinta entrevistas, cujos relatos dos participantes contribuem com os achados de Schucman (2018) ao explicitar as reverberações e atravessamentos do racismo no interior de experiências afetivas e sexuais, que envolve silenciamentos, apagamentos, reforço a estereótipos e desumanização (Moutinho, 2004).

A pesquisa de Zelinda Barros (2003), única pesquisadora negra das citadas nos estudos sobre relacionamentos inter-raciais, intitulada “Casais inter-raciais e suas representações acerca da raça”, investiga como a raça e a classe se articulam na compreensão do racismo por casais inter-raciais de classe média de Salvador, analisando as compreensões do racismo, estratégias de enfrentamento e reconhecimento da raça como fator para os conflitos vivenciados pelos casais. Integram a pesquisa de Barros (2003) uma amostra de dez casais dos quais seis eram compostos por homem negro/mulher branca e quatro homem branco/mulher negra, os homens encontravam-se em uma faixa etária superior à das mulheres, declarando renda superior, apesar destas, majoritariamente, terem grau de escolaridade superior ao dos homens. Quanto ao aspecto racial, o relato dos entrevistados tendia, majoritariamente, a “negação da existência de “raças” e afirmação de uma raça, a “raça humana”, a admissão da existência de preconceitos e discriminação, sendo inclusive afetados

por estes fenômenos”, ou a “afirmação da existência de “raças”, reconhecimento da existência do racismo e do preconceito” (Barros, 2003, p. 131) sendo a sociedade dividida entre brancos, negros e mestiços.

Por fim, Luciene Longo (2011), publica “União intra e inter-raciais, status marital, escolaridade e religião no Brasil: um estudo sobre seletividade marital feminina, 1980-2000”, que intersecciona as categorias raça, gênero e religião. Para isso, a autora utiliza os dados do Censo Demográfico de 2000 (os mais recentes então disponíveis) e compõe sua análise a partir de dados de casais, composto por mulheres, de 20 a 29 anos, e seus companheiros residentes no mesmo domicílio. O estudo objetivou verificar se era possível estabelecer relação entre uniões intra e inter-raciais com os fatores escolaridade e religião.

Alguns achados da autora referem-se à associação significativa entre o fator racial e a escolaridade, de modo que indivíduos negros apresentaram maiores chances de se unirem a indivíduos brancos quando há diferenças na escolaridade que compensem as diferenças raciais, considerando um status social atribuído a cada grupo racial; porém apesar de existir uma diferença no nível de escolaridade ela deve ser pequena. “Isso mostra, por exemplo, que as uniões do homem mais escuro com a mulher mais clara têm maiores chances de ocorrer caso o homem tenha uma escolaridade maior do que a da mulher” (Longo, 2011, p. 148). A autora destaca ainda que a existência de diferenças entre os componentes do casal (racial ou de escolaridade) tendem a indicar maior chance de uniões informais.

Outro dado relevante refere-se ao destaque da religião no estabelecimento de relações com indivíduos do mesmo grupo racial ou de grupo racial diferente, de modo que pertencer ao mesmo grupo religioso foi considerado fator significativo para o estabelecimento das uniões, indicando uma influência maior da religião do que da identificação racial. Longo (2011) encerra seu texto se posicionando de modo diferente do que o encontrado em outros estudos sobre o tema (Schucman, 2018; Moutinho, 2004; Barros, 2014), afirmando que o significativo aumento no número de uniões inter-raciais terá como reflexo uma constituição social cada vez mais miscigenada levando, conseqüentemente, ao efeito positivo de redução da discriminação racial. Projeção que parece desconsiderar como o racismo se perpetua no interior das relações, disseminando-se pelas relações estabelecidas com os descendentes, como descrito por Schucman (2018).

No que tange o acesso a outras perspectivas de análise sobre o filme *As Boas Maneiras* (Rojas; Dutra, 2017), uma breve busca no Google Acadêmico apresentou como resultado nove textos publicados de 2020 a 2025, em países da América do Sul (Brasil, Argentina e Chile) e Estados Unidos. No geral, os trabalhos focam nos aspectos da

maternidade, raça, gênero, colonialidade e branquitude. No ano de 2020, Enzo Pereira e Naiara Araújo investigam a presença do filme em meio às narrativas de terror e fantasia brasileiras, com foco de análise na figura materna animalesca. Para os autores a construção da obra cinematográfica se dá de modo a promover uma conciliação entre os personagens protagonistas (Ana, Clara e Joel) com suas naturezas selvagens, principalmente no jogo de forças que Joel trava entre sua parte animal e humana. A respeito da maternidade, analisada sob o referencial da “mulher selvagem”, os autores apresentam-na quase como um aspecto instintivo que nasce em Ana e é apropriado por Clara. Em seus recortes o aspecto racial e questões de classe são desconsiderados.

Fernanda Leite (2021) propõe uma análise comparativa entre o filme *As Boas Maneiras* e o romance *Suíte Tóquio*, com foco no relacionamento entre a patroa e a empregada, presente nas duas obras. A autora investiga quais elementos da ficção sinalizam às lógicas interseccionais de cuidado construídas socialmente. Dessa forma, se destacam no filme as marcas da servidão que atravessam a vida de Clara ao se relacionar com Ana e Joel, de modo que mesmo em um relacionamento afetivo-sexual as posições de patroa e trabalhadora doméstica são constantemente reiteradas. Leite (2021) destaca a importância de que as discussões em torno das relações de cuidado, comumente abordadas com destaque ao marcador de gênero, estejam associadas às noções de dominação, privilégio e opressão, observadas por meio de uma lente interseccional.

Com certa projeção internacional, o filme ganha análises nos Estados Unidos, em que Emanuelle Oliveira-Monte (2021) se dedica a analisar o elemento queer na produção cinematográfica, com foco na crítica ao patriarcado heteronormativo, examinando como a raça, a classe e a orientação sexual são apresentadas. A autora argumenta que o filme é atravessado pela tensão entre modelos de desejo, sexualidade e arranjos familiares não hegemônicos e o impulso em direção à manutenção da norma branca, heterossexual e patriarcal dominante. Suas análises centram-se sob o caráter disruptivo que o horror patriarcal do filme apresenta, sendo a relação inter-racial entre as mulheres considerada uma forma de resistência, mesmo diante da representação da manutenção do poder colonial branco sobre o corpo de mulheres negras.

O argentino Eduardo Adrián Russo (2021) analisa o filme observando-o como uma experiência de design audiovisual. Com olhar atento aos seus aspectos tecnológicos e artísticos, o autor localiza o filme como uma epistemologia do sul, lugar de conhecimento historicamente subalternizado, destacando seu potencial de referência para novos horizontes no campo da produção cinematográfica ficcional latino-americana. Há uma compreensão da

presença do lobisomem enquanto um representante de fragilidade da linha que separa o humano do não humano, sendo o monstro o elemento de vinculação entre os dois. O autor destaca ainda que o filme não se encaminha de maneira linear e simplista à denúncia de uma realidade social, em vez disso ele promove o questionamento às categorias rígidas de hierarquização em termos de raça, classe e gênero, guiando os espectadores a percepção das dinâmicas de visibilidade e invisibilização presentes na obra e na sociedade.

Beatriz Viana (2022) se dedica à análise da personagem Clara, em meio a uma constituição social e fílmica atravessada pela branquitude, localizando-a como o elo que possibilita a ligação entre as duas partes do filme e o desenvolvimento da narrativa. A autora observa como a construção da obra se dá a partir de dicotomias: negra e branca, rica e pobre, patroa e empregada. Essa dinâmica resulta em uma relação afetivo-sexual desigual desde sua gênese; reforçada na segunda parte do filme em que a existência de Clara é pautada no cuidado ao filho de sua ex-patroa. Viana (2022) destaca o apagamento de Clara na narrativa, construída como uma personagem que serve aos anseios dos protagonistas brancos, possibilitando que suas histórias se desenvolvam enquanto pouco se sabe dela.

Carolina Figueiredo (2022) se dedica à investigação os filmes *Trabalhar Cansa* (2011) e *As Boas Maneiras* (2017), ambos da dupla de cineasta Juliana Rojas e Marco Dutra, a fim de analisar a presença do lobisomem como representante da negação dos valores cristãos e de civilidade vigentes. A partir da análise dos filmes, a autora sinaliza que a existência dos monstros como depositários de algumas características indesejadas socialmente, na mesma medida em que desperta um impulso em acolhê-lo, em um processo de identificação com os mesmos. Nesse sentido, o controle de Clara diante dos comportamentos de Joel seria uma demonstração de desejo de que a criança-lobisomem pertencesse à comunidade, apesar de sua monstruosidade. Por fim, Figueiredo (2022) reforça a presença dos monstros como produtos de seu contexto, sejam eles representações de preconceitos ou símbolos de identificação e desejo por outras realidades.

Yuri Garcia (2023) se dedica a investigar as estruturas coloniais que delineiam as bases da nossa sociedade e atravessam as relações, tomando o filme enquanto metáfora para discussões no âmbito de desigualdades estruturais (raciais, coloniais, patriarcais e socioeconômicas). As análises centram-se na personagem Clara e na presença do lobisomem. O lobisomem, enquanto criança branca e herdeira, assumiria o papel metafórico de predador dos grupos minoritários, ao sugar o sangue do peito de Clara e ao comer seu amigo da escola, de modo que a figura se apresenta como menos monstruosa que o processo colonial de construção e manutenção da desigualdade. Nesse sentido, a relação estabelecida entre Joel e

Clara reproduziria a dinâmica colonialista ao manter relações exploratórias baseadas na raça e na classe.

No Chile, Estefanía Órdenes (2024) investiga o medo a partir de uma perspectiva de gênero por meio de três filmes de terror dirigido por mulheres (*Trabalhar Cansa e As Boas Maneiras*, de Juliana Rojas, e *O Animal Cordial*, de Gabriela Amaral Almeida). Suas análises destacam o medo como uma experiência marcada por gênero, raça, classe, identidade e sexualidade. Tais marcadores influenciam o modo com que o terror será vivenciado e, em uma perspectiva latino-americana e caribenha, o terror acontece como um fenômeno histórico-cultural com fortes marcas coloniais. A autora aponta que, nos filmes analisados, ao mesmo tempo em que as mulheres questionam os papéis de gênero impostos, elas reproduzem sistemas de opressão baseados na raça, na classe e na identidade de gênero, sendo esse fenômeno uma herança colonial reforçada pelo sistema capitalista.

Jo Pedro Klinkerfus e Natália Muhleberg (2024) lançam luz sobre a construção da imagem de Clara como uma mulher negra e sáfica (que se relaciona com mulheres), atentas as representações sociais apresentadas no filme. As autoras trabalham com o conceito de “maternidade sobrenatural”, de Carla Akotirene, para analisar como a estrutura racista e sexista atribui uma força sobre-humana a mulheres negras, levando-as a cuidar de crianças e adultos brancos, destacando a posição de servidão que Clara é colocada ao longo do filme; o conceito de “maternidade sobrenatural” também ganha uma dimensão fantástica na relação de cuidado estabelecida com a criança-lobisomem. Klinkerfus e Muhleberg (2024) ressaltam a potencialidade do filme no que tange a apresentação de um casal de mulheres cuja sexualidade aparece de forma positiva, porém aponta para a necessidade de que pessoas negras participem da produção de filmes, na frente e atrás das câmeras, como forma de enfrentamento a disseminação de imagens estereotipadas racistas e sexistas, como ocorre com Clara. Dessa forma, compreendem que a narrativa representa diversos grupos marginalizados sem que, no entanto, tenha a intenção de subverter o status quo brasileiro.

O acesso aos trabalhos de Schucman (2018), Barros (2003), Moutinho (2004) e Longo (2011) me colocaram diante de discussões sobre relacionamentos inter-raciais cujos participantes mantinham ou relataram somente relações heterossexuais. Essa observação, em diálogo com meus interesses de estudo e o fato de que estive em uma relação afetivo-sexual com uma mulher branca e senti a ausência de estudos que me permitissem refletir sobre minha experiência, construíram os contornos que propiciaram essa pesquisa. Dessa forma, fui movida pela curiosidade, e pelo reconhecimento da importância, de compreender como a raça e o racismo aparecem em relacionamentos afetivo-sexuais inter-raciais entre mulheres. Nesse

sentido, este trabalho contribui com as análises já existentes, tanto sobre o filme, quanto em pesquisas acadêmicas sobre a temática, ao focar a singularidade dos relacionamentos afetivos-sexuais inter-raciais sáficos (entre mulheres negras e brancas) no cinema brasileiro, bem como contribuir com discussões no campo social que relacionam raça e afeto, principalmente centradas no lugar das mulheres negras nas relações.

Para isso, utilizo o cinema como um recurso representacional das relações que intento compreender e o conceito de pedagogia cultural como suporte para o entendimento do caráter pedagógico de produtos da cultura. É a lente da pedagogia cultural que me possibilita interagir com o filme brasileiro *As Boas Maneiras*, de Juliana Rojas e Marco Dutra (2017), de modo atento a como tal produto cultural ensina sobre as dinâmicas histórico-culturais de constituição do nosso país que delineiam os moldes das relações sociais e raciais atuais (Camozzato, 2012). Nesse sentido me interrogo: de que modo o filme reproduz ou subverte estereótipos raciais? Como performatiza relações de gênero? Que sujeitos são visibilizados ou silenciados nesse processo? Do ponto de vista metodológico, utilizo como inspiração a análise teatral de João das Neves (1987) para pensar no mapeamento das cenas do filme e análise fílmica adequada da obra escolhida.

Diante do exposto, me proponho a compreender como operam as dinâmicas raciais de poder em relacionamentos afetivos-sexuais inter-raciais entre mulheres, tendo o filme nacional *As Boas Maneiras* (Rojas, Dutra, 2017) como suporte para as investigações, para isso pretendo (1) investigar como se articulam os marcadores interseccionais, principalmente raça e gênero, em relacionamentos afetivos-sexuais entre mulheres negras e brancas, a partir das personagens Clara e Ana, bem como (2) analisar como a pedagogia cultural – através de produções midiáticas, artísticas e discursivas – constrói e reproduz imaginários raciais hierarquizados. Destaco que essa pesquisa se vincula ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Rondonópolis, na linha de pesquisa “Educação, Cultura e Diferenças”.

Apresentando a organização geral desta dissertação, no primeiro capítulo, me dedico a fazer uma resenha do filme, onde também apresento meu processo de encontro com a obra e inquietações resultantes de contatos iniciais. O segundo capítulo é composto pela abordagem da pedagogia cultural, juntamente com considerações sobre o cinema brasileiro e contextualizações em torno do gênero cinematográfico de horror fantástico contemporâneo, no qual o filme *As Boas Maneiras* se localiza. Parto da perspectiva metodológica dos Estudos Culturais no cinema marcada por uma abordagem interdisciplinar, crítica e contextual, focada em analisar como as produções culturais refletem, reforçam ou contestam relações de poder,

identidades e ideologias. Para isso, encerro o capítulo com considerações sobre Análise Fílmica e Análise de Texto Teatral que, juntas, constituem o percurso metodológico de trabalho com o filme.

O terceiro capítulo compreende análises em torno da figura do monstro no filme, de modo que tanto Joel, a criança-lobisomem, quanto Clara, uma mulher negra, são compreendidos a partir de seu lugar marginal, contrastando com o ideal de humanidade universal colonial. A margem é compreendida não só como um lugar de inadequação, mas a partir de seu lugar como potente alternativa para em busca do estabelecimento de novos paradigmas.

No quarto capítulo, direciono as investigações especificamente em torno da relação entre Clara e Ana a partir de seus lugares enquanto sujeitos racializados. As discussões são conduzidas por meio dos conceitos de interseccionalidade e branquitude, bem como pela compreensão do trabalho doméstico como herança colonial de mulheres negras e explicitando os impactos disso na relação inter-racial analisada.

No quinto capítulo me proponho a explicitar os momentos de agência de Clara, relacionando-os às compreensões sobre o erótico e os usos da raiva, de Audre Lorde. Por fim, concluo retomando articulações apresentadas ao longo do texto, explicitando posicionamentos e incentivando análises futuras.

1 MEU OLHAR PARA O FILME: UMA RESENHA COMO FERRAMENTA DE LOCALIZAÇÃO

Considero importante que antes do início das elaborações teóricas apresente uma resenha sobre o filme. Dessa forma, aqueles que não puderam acessar a obra, disponível em plataformas de streaming, consigam acompanhar as especificidades das discussões em torno de elementos do filme. Destaco, contudo, que não intenciono reproduzir uma cópia fiel de como os eventos se dão no filme, sendo esse texto resultado do meu processo de me relacionar com a obra desde o início da busca pelo filme a ser analisado, de como ele atravessa meu corpo e de como eu o reconstituo a partir do meu olhar.

Nesse sentido, partindo da escolha da temática a ser estudada – relações inter-raciais entre mulheres – busquei produções audiovisuais cuja narrativa apresentasse um casal inter-racial de mulheres. Inicialmente, o único critério era que a produção tivesse, em primeiro plano, um relacionamento entre uma mulher negra e uma mulher branca, posteriormente senti necessidade de que a busca fosse restringida a produções brasileiras. Desta forma, em uma

busca por imagens na internet por meio da expressão “filmes brasileiros mulheres lésbicas”, e em meio a um quadro de resultados majoritariamente composto por imagens de mulheres brancas se relacionando, trocando abraços, beijos e olhares afetuosos, encontro uma imagem cujas personagens eram uma mulher negra retinta de cabelos curtos fazendo algum trabalho manual e uma mulher branca de cabelos lisos e longos, sentada confortavelmente em uma grande poltrona. A cena se passa em um lugar que parece ser uma casa e, com pouca iluminação, é possível perceber seus corpos sutilmente iluminados por uma luz amarela proveniente de uma lareira (Figura 1). A imagem fazia referência a um filme brasileiro de 2017, chamado *As Boas Maneiras*.

Figura 1. Primeira imagem encontrada do filme *As Boas Maneiras*



Fonte: Rojas, Dutra (2017)

As Boas Maneiras é uma produção da roteirista Juliana Rojas e de Marco Dutra, pessoas brancas naturais do estado de São Paulo, que teve sua estreia em 2017 nas salas de cinema. É uma produção franco-brasileira e tem como protagonistas Isabél Zuaa (Clara), Marjorie Estiano (Ana) e Miguel Lobo (Joel). A trama é dividida em duas partes: a primeira tem seu foco na gravidez de Ana, o relacionamento afetivo entre Clara e Ana marcado pelos conflitos de raça e classe; a segunda se concentra na vida de Clara tentando garantir a segurança de Joel, uma criança-lobisomem.

O impacto visual inicial com a imagem levou-me à busca pela sinopse do filme, que não me deu elementos para supor um relacionamento afetivo-sexual entre as pessoas. Movida pela curiosidade, assisti ao trailer do filme e duas cenas que juntas, somam aproximadamente 10 segundos, me levam a visualizar a ocorrência de algum tipo de relacionamento entre elas. Em uma das cenas elas aparecem deitadas juntas na cama, Clara (a empregada negra) está de olhos abertos observando Ana (a patroa branca) dormir; na outra Ana se aproxima de Clara e a cheira, como um animal que cheira sua caça e, no recorte seguinte, Ana aparece com sangue escorrendo de sua boca enquanto é possível ouvir um gemido de dor ao fundo, que fica implícito ser de Clara.

Questiono-me por que suponho que uma interação “animalesca” que termina em sangue e gemidos de dor me levam a suspeitar de um relacionamento afetivo entre as personagens. Descubro, ao assistir ao filme, que o sangue é um elemento importante que marca o início das interações afetivo-sexuais de Clara com a mulher branca de classe média e, posteriormente, com seu filho, uma criança branca.

Objetivamente, a sinopse e o trailer do filme me dão poucos elementos para pensar um relacionamento afetivo-sexual entre as personagens, pelo menos um relacionamento “estereotipado” que, inconscientemente, eu esperava encontrar. Esperava encontrar interações que me levassem a pressupor um namoro ou um casamento. Ao contrário disso, o que a sinopse e o trailer entregam são relações de trabalho. Então, por que em uma busca por “filmes brasileiros mulheres lésbicas”, em que pressupunha que os resultados me levariam a uma produção que tematizasse sobre relacionamentos afetivos-sexuais entre mulheres, me daria como resultado uma produção que descrevesse relações de trabalho formal? É movida por esse incômodo que assisto o filme.

O filme se desenrola em duas partes e se ambienta na cidade de São Paulo. Ele se inicia com Clara tocando o interfone de um prédio de luxo e solicitando autorização para subir ao apartamento de dona Ana. Após alguns incômodos segundos ela é autorizada a entrar. Descubro que Clara está pleiteando uma vaga de babá de uma criança ainda no ventre. Descubro também que ela procura o emprego de maneira independente, não por meio de agência de empregos, como as outras pessoas que fizeram entrevista; que não é uma possibilidade que seus empregadores anteriores a indiquem para a vaga; que ela deve aluguel para dona Amélia, sua locadora, que a trata com soberba e desumanização; que não concluiu o curso de enfermagem, mas que tem o desejo de concluir; e que cuidou da avó doente até a sua morte. Posteriormente, dona Amélia dá pistas do histórico trabalhista de Clara quando diz, rispidamente, que espera que ela permaneça nesse emprego, já que não se mantém em lugar nenhum. Seria o cuidado direcionado à avó o motivo pelo qual Clara não terminou o curso de enfermagem ou se manteve nos outros trabalhos? O filme não fornece essa resposta.

No meio da entrevista, Ana sente dores e é acolhida por Clara que, em movimentos rápidos e precisos, usa de seus conhecimentos para ajudar a mulher grávida a lidar com a dor. Depois de se recuperar, Ana sinaliza que Clara ficará com a vaga e faz adendos às suas atribuições que passam a incluir, além de cuidar da criança quando ela nascer: ficar com ela o tempo todo (incluindo morar na casa de Ana), que seja discreta e que saiba cozinhar e, posteriormente, que faça também as compras. Ao longo do filme vemos Clara pintando as paredes do quarto do bebê, montando o berço, acompanhando Ana nas consultas e fazendo

anotações referentes a sua situação diária de saúde, cozinhando, acompanhando-a em suas compras no shopping, ajoelhada enquanto fecha o zíper da sandália da patroa. Clara expressa fisicamente um descontentamento silencioso com várias dessas situações.

O silêncio vai acompanhar Clara ao longo do filme. Ela, uma mulher negra de pele escura, magra, cabelos curtos quase raspados, de vestes simples, pobre, conhecedora das regras de etiqueta, de poucos bens – talvez o bem seu bem de mais valor fosse um micro-ondas que dona Amélia furta na tentativa de garantir que irá receber o aluguel –, moradora de uma casa simples de madeira. Sozinha. Até onde o enredo nos permite saber, ela só tinha a avó, de quem cuidou até sua morte. Gosta de mulheres, mas não é possível saber se só de mulheres. Clara performa independência, força e resistência; como quem se adapta às condições de vida precárias, e sobrevive; ou nem tão adaptada assim, já que não sabemos por que ela não permaneceu nos empregos anteriores. Clara é observadora e atenciosa; suas mãos, em diversos momentos, estão a acariciar Ana.

Ana representa o padrão de beleza ocidental: branca, magra, cabelos longos, lisos e loiros. É de família rica, proprietária de fazenda, e provavelmente conservadora, visto que, ao tomar conhecimento que a gravidez de Ana era fruto de traição ao noivo, levam-na a São Paulo para fazer um aborto. Ela se recusa a interromper a gestação e permanece isolada em um apartamento luxuoso que está em seu nome. Além de não ter contato com os familiares, visto que não recebe nenhuma mensagem em seu aniversário, também é possível supor que é mal-vista por outras pessoas de sua cidade, já que, quando encontra uma conhecida em uma loja no shopping é tratada com indiferença. Ana performa uma fragilidade branca reforçada por condições materiais; em momento algum ela aparece executando qualquer tipo de atividade doméstica. Ela demanda ser servida, ser cuidada, ser desejada por alguém, por vezes, passivo-agressiva, reclama da sopa, se impressiona com “as boas maneiras” de Clara quanto ao uso dos talheres e em contrapartida se mostra impaciente com a suposição de que ela não sabe ligar a lareira eletrônica, o que não se confirma.

Ana, no dia de seu aniversário, insiste que Clara beba com ela enquanto conta sobre sua vida (Clara não conta sua história em momento algum, tampouco é incitada a isso). Nessa cena, Clara sentada no sofá é pega desprevenida, ficando desconcertada, quando Ana se senta em seu colo para tirar uma foto. Dois minutos depois, Clara tenta usar um aparelho para medir os batimentos cardíacos do bebê quando Ana guia sua mão até o local onde o sente, suas mãos ficam sobrepostas e elas trocam olhares carinhosos. O momento é interrompido pelo aviso de Clara de que vai sair, ficando explícita uma certa curiosidade (ou incômodo) de Ana que, no dia seguinte, pergunta se Clara chegou tarde na noite anterior. Ana não se lembra, pois estava

em um estado de sonambulismo, mas Clara estava em casa quando ouviu os barulhos dela procurando carnes na geladeira, e ao se aproximar, Ana a cheira como se fosse uma presa, passa a mão e lambe seu corpo, beija-a mordendo sua boca, de onde sai sangue, com o qual ela se satisfaz; durante a mordida Clara ainda tem seu pescoço arranhado profundamente por Ana, ao tentar se desvencilhar da mordida (Figura 2).

Figura 2. Sequência de imagens referentes à mordida de Ana em Clara.



Fonte: Rojas, Dutra (2017)

Posteriormente, enquanto Clara preenche a planilha de dados da gravidez de Ana, notando que o sonambulismo e outras alterações acontecem mensalmente em períodos de lua cheia, ela ouve gritos e gemidos vindos de outro cômodo. Ao chegar, Ana diz que teve um pesadelo e o descreve enquanto Clara se posiciona atrás dela fazendo-lhe uma massagem nos ombros. Ana beija Clara. A interação se encaminha para um ato sexual e, posteriormente, ambas aparecem deitadas juntas na cama. Clara faz carinho em Ana, observando-a dormir, quando ela acorda sonâmbula e sai andando pela casa e pela rua; Clara a acompanha e observa a cena aterrorizante de Ana atraindo um gato para perto, acarinhando-o, quebrando seu pescoço e comendo-o, ficando com a boca suja de sangue.

A partir desse momento, Clara entende a necessidade de Ana por carne vermelha, proibida pelo médico. No dia seguinte, ao fazer o almoço, Clara, agitada e pensativa, corta sua própria mão para derramar sangue sobre o prato de macarrão de Ana, satisfazendo, assim, seu desejo animalesco. Clara se sacrifica, inflige dor sobre seu próprio corpo, para satisfazer a outra, que se regozija ao comê-la. Assim como no beijo/mordida forçada, o sangue marca novamente a relação que se estabelece entre as mulheres. Na violência da mordida e na agressividade com que a lâmina atinge sua pele, o sangue escorre pelas mãos de uma mulher negra que dá de comer a uma mulher branca, que serve comida a ela, e serve de comida a ela.

Clara conta a Ana que o machucado em seu ombro foi provocado por ela, conta dos episódios de sonambulismo (poupando-a da gravidez e horror dos acontecimentos). Ana culpa a gravidez e Clara a acolhe dizendo que em noites de lua cheia o bebê fica agitado. Mais tarde, ambas estão no quarto do bebê em frente a caixinha de música. Ana canta, emocionada, a música cuja melodia é entoada pela caixinha, enquanto isso, Clara a observa e a acaricia. Ana dá um beijo na testa de Clara.

Na cena seguinte temos acesso ao mito de origem da criança-lobisomem no filme, ficando implícito que o pai do filho de Ana é um lobisomem. Na cena ilustrada, ela relata que conheceu um homem em um bar numa cidadezinha no interior do país. Estacionados no alto de uma colina, eles consumam uma relação sexual no carro e adormecem. Tarde da noite a mulher acorda com um rosnado feroz próximo a ela e consegue rapidamente atirar no animal que se aproximava para atacá-la; ele ainda a observou com grandes olhos de um amarelo brilhante antes de se embrenhar pela noite. Ana relata ter procurado o homem quando soube que estava grávida, mas nunca o encontrou.

Nesse momento, nos é revelado um detalhe da história a qual Ana não tem acesso. O homem misterioso que ela não mais encontrou era o padre daquele vilarejo interiorano. Ele aparece na porta entreaberta da Igreja, com vestes tradicionais e o braço enfaixado, associando-o ao relato do tiro proferido contra o animal raivoso que atacara a mulher na noite em que a relação sexual ocorreu.

Nos últimos minutos da primeira parte do filme as mulheres estão em mais um exame de rotina, Clara sorri ao ouvir as características do bebê; cena que contrasta com a indiferença apresentada por ela na primeira ultrassonografia, em que obrigatoriamente acompanhou a patroa. À noite, Ana aparenta estar incomodada e, quando Clara termina de trançar seu cabelo, diz que está com desejo de comer pinhão e insiste que Clara vá até o mercado e compre para ela. Mesmo demonstrando preocupação e resistência, ela cede. Beija o rosto da mulher rapidamente, acariciando-a. Ana agradece e Clara responde que é seu trabalho.

Quando está voltando do mercado, ela percebe a lua cheia e, chegando em casa, ouve os gritos de Ana que, numa cena assustadora, é rasgada de dentro para fora pelas unhas de seu bebê-lobisomem que anseia por alcançar a luz do luar. Clara beija Ana e a vê morrer, enquanto Joel (o bebê-lobisomem) arrasta-se em direção à janela quase sem conseguir respirar por conta do cordão umbilical preso em seu pescoço. Clara corre para buscar a arma que Ana guarda em uma gaveta, mas não consegue atirar no bebê-lobisomem, em vez disso, leva-o embora junto com uma mala com alguns pertences.

Clara deixa o bebê no chão perto do rio, pega sua mala, vira de costas e dá passos rápidos para trás, até que ouve o bebê-lobisomem chorar e volta para buscá-lo. Ela leva-o consigo. No metrô, mal consegue olhá-lo, chora copiosamente; enquanto isso a música em segundo plano atesta uma realidade e faz uma previsão ao versar “sobramos nós dois, te protegerei”³. Clara chega em casa sob forte chuva, carregando o bebê-lobisomem e a mala; ele chora e ela embala-o em seu colo. Clara, então, oferta seu seio para servir de consolo ao bebê-lobisomem. Ele morde seu seio e suga seu sangue, ela solta um gemido de dor, enquanto limpa o líquido vermelho que mancha o rosto do bebê. Mais uma vez Clara tem uma relação selada pelo seu sangue doado ao outro; mais uma vez ela serve de alimento ao outro, que é um sujeito branco. Clara amamenta com seu sangue um bebê branco; provê vida ao outro branco enquanto dor é infligida sob seu corpo; se sacrifica. Se encerra a primeira parte do filme.

Parte Dois

Joel agora tem 7 anos, é uma criança branca, ligeiramente pálida, magra, de cabelos lisos e escuros. É obediente e carinhoso com Clara e querido pela vizinhança. Clara agora tem cabelos mais longos e cacheados, usa roupas coloridas, sorri. Trabalha em uma farmácia, onde tem um cargo de chefia. Sua casa foi pintada, o quintal encheu-se de plantas e a casa de móveis. Ainda mora nos fundos da casa de dona Amélia, que agora a trata com um pouco mais de respeito, e cuida de Joel quando necessário. Ao invés dos cenários escuros e chuvosos presentes nas cenas que mostram a região na primeira parte do filme, agora ela leva Joel para a escola em dias ensolarados e coloridos, caminha pela rua sob uma chuva de cumprimentos simpáticos da vizinhança. Ao contrário da primeira parte do filme, Clara é cumprimentada e chamada pelo nome. Faz consultas em domicílio, o que me leva a acreditar que ela concluiu o curso de enfermagem.

Clara é convidada para sair por Ângela, uma mulher que é sua nova colega de trabalho, e recusa o convite dizendo que precisa ficar com o filho. É aniversário de Joel e vemos pela primeira vez o “quartinho”, uma espécie de *bunker* cuja espessa porta fica escondida atrás de um armário. Dentro do cômodo há luzes coloridas penduradas na parede, um colchão velho e rasgado, um cobertor, um ursinho, correntes com algemas de pulso e pescoço presas na parede. Clara acorrenta a criança-lobisomem, sai e tranca a porta; acaricia uma foto de Ana, guardada em uma caixa na parte de cima do guarda-roupa, enquanto toca alto uma música sertaneja que ela gostava, com o objetivo de abafar os sons emitidos pela criança-lobisomem durante a noite. Nesta noite, Clara sonha com Ana e suas mãos estão sujas de sangue.

³ 1h 58min 42s

Ao amanhecer, Joel está na banheira, com uma fraqueza explícita. Enquanto Clara corta suas unhas e apara seu corpo coberto de pelos grossos, conta uma história de como deixaram-no de presente para ela. Ele vê Clara guardando uma caixa na parte mais alta do guarda-roupa. A caixa comporta itens que trouxe da casa de Ana após sua morte, sendo que os que mais chamam atenção são a caixinha de música e uma fotografia da falecida; por um instante a cena para no cartão do Shopping Bosque Cristal preso à caixa. Em seguida, ela deixa o filho com dona Amélia e vai para o trabalho. Todos os meses, em períodos de lua cheia, Joel “adoece” e não vai à escola. A vizinha, indignada com a dieta do garoto, que é à base de vegetais, e acreditando ser esse o motivo de seu adoecimento, fritou alguns bifês e, sem autorização de Clara, dá para a criança comer. Joel devora os pedaços de carne com voracidade e, quase que automaticamente, muda o jeito de ser no mundo. Quando Clara chega do trabalho, a criança está com a foto da mãe em suas mãos, grita perguntando quem é a mulher que se parece com ele. Ela diz que ia contar a verdade quando ele crescesse, mas Joel encontra-se agitado e agressivo com a revelação. Ele arranha Clara enquanto ela leva-o à força para o quartinho, onde prende a criança. Ao amanhecer reitera que faz de tudo para protegê-lo e revela que o nome da mulher da foto é Ana, que ela tinha um coração muito bom, gostava de dançar e era linda.

Na manhã seguinte Clara solta Joel e expressa o seu desejo em proteger o garoto; ele faz perguntas sobre a mãe, descobre que seu nome era Ana e que ela morava do outro lado da ponte, a parte rica da cidade onde se localiza o Shopping Bosque Cristal. A criança recusa as aproximações de Clara e, na escola, convoca Maurício, seu amigo que já foi ao outro lado da cidade, para ir com ele ao Shopping na esperança de encontrarem o pai de Joel. Ao anoitecer, as crianças escondem-se em meio às araras de roupas de uma loja e acabam trancadas lá dentro. Joel começa a sentir-se mal, vê a lua cheia e começa a se transformar, assustando Maurício que corre ao presenciar o amigo transformar-se em lobisomem. A criança-lobisomem alcança Maurício e mata-o, sem deixar vestígios do corpo. Enquanto isso, Clara que está desesperada esperando Joel, quando é encontrada por Ângela, sua colega de trabalho, que esperava que ela voltasse para a farmácia para fazer o fechamento do caixa. Nesse momento, Clara grita com ela, como que num desabafo abafado durante todo o filme.

Instantes depois, a criança-lobisomem retorna para casa no meio da noite, já criança, mas preserva o sangue da presa em seu corpo, algo escorrendo de sua boca (que anuncia que se alimentou), o corpo peludo e exausto. Dona Amélia vê a criança ainda com pelos pelo corpo e com as unhas grandes e, horrorizada, toma a iniciativa de ligar para o padre para que ele exorcize Joel. Clara injeta uma medicação para dormir em dona Amélia antes que ela

pudesse completar a ligação. Pela manhã, as malas de Joel e Clara estão arrumadas para que ambos fujam do local, já que o segredo da família está sob ameaça. A criança se indigna e, em um golpe de esperteza, prende Clara no quartinho, trancando-a pelo lado de fora, como ela fazia com ele, sendo impossível que ela conseguisse sair do local sozinha. Depois de horas, Ângela, preocupada com Clara, vai até sua casa e a liberta, já no período noturno.

Joel queria participar da festa junina da escola, momento em que poderia dançar quadrilha com sua amiga Amanda. Nos últimos instantes antes da quadrilha, podemos ver os fogos colorindo a noite iluminada pela lua cheia, a festa acontecendo e as crianças enfileiradas esperando o momento de sua dança. Joel e Amanda ensaiam para a quadrilha quando o menino começa a demonstrar um mal-estar. Ajoelhado no chão, como parte da coreografia, ele aperta com força a mão de Amanda, arranhando-a. Enquanto tenta resistir a transformação, pede que a menina saia de perto. Ela dá pequenos passos para trás, enquanto observa aterrorizada algo estranho acontecer com seu amigo. A menina cai no chão e a criança-lobisomem, já transformada, salta em sua direção. Clara, que foi libertada do quartinho por Ângela, sua colega de trabalho, impede o ataque do lobisomem desferindo um tiro em sua perna. Clara coloca a criança-lobisomem em um carrinho de mão e leva-o de volta para casa, onde retira a bala do ferimento e faz o curativo. Enquanto isso, a população, que soube da existência do lobisomem, segue em polvorosa pelas ruas, sendo guiada pelo padre da festa, munida de objetos diversos, em direção à casa de Clara, com o objetivo de matar a criatura. Clara canta a música da caixinha de música de Ana para a criança-lobisomem, conseguindo acalmá-lo, acariciando-o e soltando-o das correntes. O filme termina com ambos de frente à porta em posição de enfrentamento, enquanto é possível ouvir sons de pessoas quebrando objetos na casa de Clara.

2 O CINEMA BRASILEIRO SE ENCONTRA NO FANTÁSTICO: UMA PROPOSIÇÃO DE ANÁLISE FÍLMICA

Escolher uma obra cinematográfica brasileira como recurso para a pesquisa remonta a um apreço pessoal que acompanha minha trajetória como mulher negra e como pesquisadora. Reservo um carinho especial por animações e músicas, as quais, nos últimos anos, me dediquei em algumas ocasiões a refletir sobre seu caráter pedagógico. Durante os primeiros delineamentos da pesquisa, vislumbro no cinema uma possibilidade tanto de ilustrar e refletir as relações que eram meu interesse de pesquisa, quanto de me aproximar do campo da educação de alguma forma, que era um objetivo importante.

Nesse sentido, escolher analisar um filme nacional, como elemento para contribuir com investigações no campo das relações étnico-raciais no Brasil, é um reconhecimento de que os produtos midiáticos guardam uma relação íntima com a representação dos aspectos mais básicos da constituição histórica e social do território em que são produzidos (Kellner, 2004). Neste caso, as questões étnico-raciais são um tema caro e pouco resolvido, sendo destacada a dificuldade em assistir, ler, ouvir, observar, interagir, consumir artefatos da cultura, sem que o aspecto racial seja determinante para a compreensão do modo como tais artefatos são produzidos.

Os Estudos Culturais em sua interface com a educação, por meio do conceito de pedagogia cultural, fornecem instrumentos para a compreensão da relação estabelecida entre as imagens que são produzidas, e que são um retrato de uma realidade sócio-histórica, mesmo que não intencionalmente, e o modo como nós, os espectadores, lemos o texto midiático (cinematográfico, neste caso) e interagimos com ele, a partir dos atravessamentos sociais que marcam a nossa vida. Desse modo, o filme se constrói enquanto o assisto, na mesma medida em que eu sou construída enquanto sujeito, aprendendo sobre o mundo que me cerca, nesse processo (Fabris, 2008; Paulino; Pimenta; Diniz, 2019).

Se a pedagogia opera sobre a transformação dos sujeitos, a pedagogia cultural confere outros referenciais para esse processo de transformação, que tradicionalmente compreende o ambiente escolar como privilegiado nesse processo de mudança, ampliando as possibilidades de compreensão dos lugares em que o “tornar-se sujeito” acontece, dando enfoque aos artefatos culturais. Dessa forma, possibilita uma aprendizagem contínua, já que a cultura passa a compreender o lugar de disputas, de reelaboração, considerando o próprio cenário em que as ações acontecem, ao contrário de uma compreensão de cultura atrelada à erudição (Camozzato, 2012; Andrade, Costa, 2015; Giroux, 1995).

A lente analítica das pedagogias culturais me permite analisar não só em quais outros espaços, mas também de que forma os sujeitos produzem e são produzidos em interação com artefatos culturais, como as produções cinematográficas. Esse processo se faz no exercício de afirmar outros lugares como educativos e reivindicar um olhar atento ao impacto dos artefatos culturais na constituição dos sujeitos, considerando que a disseminação de imagens confere significado aos sujeitos e pode reforçar, estigmatizar, marginalizar, estereotipar ou fazer a manutenção da hegemonia. Por esse caráter, as imagens são, constantemente, um campo em disputa (Camozzato, 2012).

A partir dessa perspectiva, é possível constatar que a própria história do cinema brasileiro reflete as nuances da construção do país. Os períodos de transição que marcam a

trajetória do cinema nacional são reflexos de movimentações políticas e sociais que estavam em curso. Em alguma medida, podemos considerar que a história do cinema brasileiro reflete o nosso próprio movimento, enquanto povo, relacionando-se com uma identidade nacional que não é cristalizada, mas que está se construindo constantemente, em meio às contradições e embates que caracterizam a história do nosso país (Salles, 2016; Debois, 2016).

Para os enquadres desta pesquisa, podemos localizar alguns marcos na história do cinema nacional que passam pela presença da companhia Atlântida, na década de 1940, com a produção de filmes considerados populares, predominando as comédias, que se comunicavam com o público e tinham sua exibição facilitada por um dos sócios da empresa. Apesar de popular, a companhia era pouco querida pelas esferas burguesas (e ditas intelectuais) da população, que respondeu com a criação da produtora Vera Cruz, na década de 1950, elevando o nível técnico das produções, agora com investimento financeiro mais robusto, porém não alcançando o público. Ambas tiveram um fim prematuro (Salles, 2016; Debois, 2016; Barros, 2014).

Na década de 1960, o chamado Cinema Novo tinha como tendência temática a descrição de aspectos da realidade, com produções críticas e reflexivas que demonstravam seu compromisso com as transformações sociais em um país que passava por mudanças no regime político que deixariam marcas profundas na sociedade brasileira. Mais um período do cinema nacional terminou, ao final da década, sufocado pelo golpe militar de 1964 e o controle da mídia típico desse período. O governo militar criou a Embrafilme, na esteira do controle que já exercia no final da década de 1960, passando a financiar a produção e distribuição de filmes (Rossini; Moreira; Santos, 2016; Salles, 2016).

As décadas seguintes foram marcadas pela instabilidade política e econômica, que também afetou o segmento de produção e exibição de filmes. Foi na década de 1990 que despontou o movimento que ficou conhecido por “Retomada” do cinema brasileiro, posterior a uma quase estagnação do mercado, e período de criação da Globo Filmes, que contribuiu para a reconstituição do cenário cinematográfico nacional. Após os anos 2000, o cinema nacional foi impulsionado com maior produção de filmes e grandes bilheterias, principalmente em comédias, que parecem ser a fórmula do sucesso, num período conhecido como Pós-retomada. Apesar de as comédias terem uma presença significativa no mercado, há uma nítida efervescência criativa que possibilita que outros gêneros circulem pelo segmento, como é o caso de filmes do gênero fantástico, cujo panorama será apresentado no tópico seguinte (Rossini; Moreira; Santos, 2016; Barros, 2014).

2.1 Sobre o fantástico: quando o contemporâneo se encontra em *As Boas Maneiras*

O filme brasileiro *As Boas Maneiras* (Rojas; Dutra, 2017), a narrativa que norteia as investigações e reflexões pretendidas neste texto, transita entre gêneros cinematográficos. Em um cenário regado a doses de drama, números musicais pontuais, que contam com a participação de Cida Moreira, ícone da música brasileira, e pontadas de suspense, é o gênero fantástico que direciona meu olhar e, juntamente com um clima de horror que, a conta-gotas, se dilui pelo filme, dando o tom à narrativa.

Elaboraões robustas sobre o gênero fantástico foram feitas pelo linguista búlgaro radicado francês Tzvetan Todorov, em seu texto *Introdução à literatura fantástica* (1970, p. 15), no qual faz referências a obras localizadas no século XIX e estabelece os enquadramentos necessários para a definição do conceito. Para o autor, a principal característica do fantástico seria o que ele chama de “vacilação”, o questionamento do leitor (ou espectador) quanto à realidade de um fato, a presença de dualismos como verdade ou ilusão, realidade ou sonho. Nesse sentido, “o fantástico ocupa o tempo desta incerteza” e, a partir do momento em que é possível responder a esse estranhamento, o fantástico se dissolve, passando a corresponder ou ao gênero estranho ou ao maravilhoso.

Todorov (1970) condiciona o pertencimento ao gênero à correspondência de três condições: o leitor precisa compreender que os fatos ocorrem no mundo real e duvidar se a explicação dos acontecimentos é de ordem natural ou sobrenatural; um dos personagens pode demonstrar também essa vacilação quanto aos fatos que vivencia na obra, compartilhando a sensação de dúvida com o leitor; o leitor precisa adotar uma determinada postura diante da obra, de modo a negar o impulso de tecer interpretações alegóricas ou poéticas. A primeira e a última condições são essenciais para a constituição do gênero, enquanto a segunda pode não estar presente, apesar de Todorov ressaltar que, na maior parte das ocasiões, as três condições se cumprem.

Considerando que o fantástico tem sua duração restrita ao tempo em que ocorre a dúvida, quando o personagem não responde aos questionamentos no final da obra, o leitor acaba por fazer uma escolha: considerar que o mundo e os acontecimentos pertencem à realidade e que as leis já existentes são suficientes para explicar os fenômenos, de forma que a obra passa a se alocar no gênero estranho; ou compreender que a realidade não é suficiente para explicar os fenômenos, sendo necessário admitir novas leis da natureza, ou seja, novos

mundos, novas realidades, para que o fenômeno seja passível de explicação, passando, assim, a pertencer ao gênero maravilhoso (Todorov, 1970).

Desta forma, no estranho encontra-se um lugar de estranhamento calcado na realidade, na medida em que os acontecimentos ainda podem ser explicados por parâmetros científicos em um determinado tempo e espaço. Em contrapartida, o maravilhoso tem seu *locus* em uma realidade que não é passível de explicações a partir das leis científicas vigentes, sendo criado um mundo novo com novas regras, o que confere coesão à lógica envolvida na narrativa.

O autor descreve, ainda, os subgêneros advindos das fronteiras entre o fantástico, estranho e maravilhoso. No fantástico-estranho, situam-se os acontecimentos que, apesar do aparente aspecto sobrenatural, ganham uma explicação racional; o caráter incomum dos fatos faz com que seja possível supor algo sobrenatural. Todorov (1970, p. 25) sinaliza que esta categorização sofreu frequentes críticas, sendo descrita como um “sobrenatural explicado”.

No estranho-puro é possível conferir, com facilidade, explicações racionais às situações, porém, tamanha é a singularidade e extraordinariedade dos fatos que é possível aproximá-lo do fantástico e, conseqüentemente, da incerteza. Ele ressalta o caráter amplo e impreciso da definição do estranho, afirmando que ele “só está limitado pelo lado do fantástico” (Todorov, 1970, p. 26). O autor sinaliza ainda que o estranho seria a categoria que melhor compreenderia o horror (Todorov, 1970, p. 27). Cánepa (2008) sinaliza a ligação entre o fantástico e o horror, mas reitera a maior proximidade deste com o gênero estranho, pontuando a presença do medo e da repulsa a personagens e situações com características incomuns, mas não sobrenaturais, o que confere sentido à impressão de que o fantástico e o horror mantêm uma relação íntima no filme *As Boas Maneiras* (Rojas; Dutra, 2017).

No fantástico-maravilhoso, a atmosfera envolta nos acontecimentos permite a hesitação, característica do fantástico; entretanto, “termina com a aceitação do sobrenatural” (Todorov, 1970, p. 29). Este subgênero é o que guarda mais diretamente proximidade com o fantástico puro; pela impossibilidade de explicações racionais, acaba-se por admitir uma explicação sobrenatural. Neste contexto, o maravilhoso puro restringe-se a acontecimentos para os quais não é possível qualquer tipo de justificativa que não seja sobrenatural.

Ainda considerando as teorizações de Todorov (1970), a distinção entre o fantástico tradicional e o contemporâneo é de suma importância. No fantástico tradicional, percebe-se uma relação intrínseca entre o mundo real e o mundo imaginário, e essa dicotomia é o cerne desse gênero. É importante ressaltar que os critérios para o que é considerado humano, natural, sobrenatural e mágico devem ser referenciados a partir de um contexto sociocultural no qual essa nova realidade será inscrita. Porém, para o autor, a hesitação seria uma

característica presente independentemente do tempo ou local, sendo assim, parte de um sentimento comum aos diferentes grupos humanos (Sá, 2003; Ribeiro, 2019; Basílio, 2018).

O fantástico contemporâneo, cujas elaborações se pautam no período que compreende as produções do século XX, é considerado um desenvolvimento do fantástico tradicional que faz referência ao século XIX, e tem em Sartre um de seus articuladores principais. O fantástico contemporâneo se move de modo a demarcar um retorno ao humano. A condição humana é mais que suficiente, em contraposição a um posicionamento tradicional que explicitava a necessidade de uma dúvida sobre a humanidade. Não há a possibilidade de um elemento sobrenatural estar localizado no mundo humano, de modo que esse mundo se torna fantástico a partir de tal encontro. Por essa perspectiva, a inserção do elemento fantástico em um mundo humano transformaria esse algo fantástico e estranho em algo humano a partir desse contato (Sá, 2003).

É possível perceber em Sartre uma caracterização do fantástico de modo bastante particular. Monte (2016) descreve que em *Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem* (1947) o principal autor existencialista do século XX expõe as bases do que ele caracteriza como *fantástico humano*, um ser humano capaz de transcender a realidade na qual se encontra imerso, criando outros significados para um mundo que se faz sob a lógica do absurdo e da incoerência. Esta tradição fantástica também guarda uma relação com o horror, que aparece em uma atmosfera gótico-fantástica, e têm seus próprios parâmetros, que incluem: o não distanciamento entre o real e o sobrenatural; a hesitação, ou vacilação, não como um momento, mas como um elemento que se dilui no decorrer da obra, como um pano de fundo da narrativa.

Não seria um equívoco dizer pela presença da tradição gótico-fantástica no fantástico humano, se não fosse ele o ponto de virada do gênero, quando, no alvorecer do pós-guerra, Sartre se permite centrar o homem como condição fundamental do fantástico, superando a tradição teórica em que o fantástico era “[...] a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2014, p. 31), passando à seguinte forma: a) o encontro entre as configurações discursivas do real e do sobrenatural é uma fusão; b) a hesitação da personagem se alastra para uma caracterização de ilogismo complexo (Monte, 2016, p. 629).

Ribeiro (2019) explica os parâmetros contemporâneos para a definição do fantástico a partir da descrição do ser humano imerso nos absurdos do próprio cotidiano. Não é mais uma necessidade que monstros e seres sobrenaturais sejam componentes das histórias para que a tensão esteja presente. O incomum, o absurdo e o estranho são compreendidos a partir de uma noção de normalidade, são absorvidos e diluídos no cotidiano. O fantástico contemporâneo tem como cenários comuns as grandes cidades, o espaço urbano caótico, a violência, a

precariedade, que contribuem para o clima de naturalização do absurdo cotidiano, de uma realidade grotesca e amedrontadora ao espectador, mas naturalizada pelos integrantes daquele universo. Todorov (1970, p. 70) reitera que, no fantástico contemporâneo, “o homem normal é precisamente o ser fantástico”.

Dedicando-se à organização conceitual sobre o fantástico, Sá (2003) explicita que por várias décadas houve inúmeras tentativas de definição do gênero fantástico atreladas a diferentes teóricos do campo da literatura, sendo Todorov um importante expoente, apesar das críticas. Nesse sentido, a caracterização do fantástico de Todorov reflete um período histórico europeu em que o racionalismo se instaura com maior veemência, estabelecendo não só uma separação, como também uma hierarquização dos conhecimentos. Desta tendência, recairia o caráter estruturalmente rígido e binário (real/sobrenatural) da conceituação do autor (Mello, 2022).

Em vista disso, Basílio (2018) contribui com tal reflexão ao destacar que a compreensão de real e sobrenatural que serve de parâmetro para Todorov remete fortemente à visão de mundo presente no movimento iluminista europeu. Desta forma, o leitor, que é referência ao autor, é um leitor modelo, que vislumbra um mundo ocidental ideal que é branco europeu e cisheteronormativo, cujo funcionamento ocorre por meio de uma racionalidade científica em voga na época. Compreensão esta que desconsidera a diversidade de realidades e racionalidades existentes em outros territórios, como na América Latina, por exemplo.

O autor segue ponderando que os parâmetros para o que pode ser considerado parte ou não da realidade envolvem a complexa rede de relações que constituem o leitor enquanto sujeito. Apesar de poder admitir a possibilidade de que alguns elementos são comuns dentro de determinado grupo sociocultural, uma questão que se coloca refere-se ao próprio sistema que dita o que é comumente admitido como real. Neste contexto, o texto fantástico comporta a interessante característica de mover essas fronteiras rígidas, que delimitam uma realidade, e permitir a percepção de outras possibilidades de existências a partir do questionamento do que é apresentado (Roas, 2014 *apud* Basílio, 2018).

Outra perspectiva sobre o fantástico contemporâneo, e um dos contrapontos às teorizações de Todorov, é apresentada pela escritora e linguista argentina Ana Maria Barrenechea (1972) que tem como referencial a literatura latino-americana no século XX. A autora desloca a dúvida diante do incomum como um fator central para a conceituação do fantástico, na medida que isso estabelece uma dicotomia entre o que é normal e anormal. Para

ela, uma questão central é justamente pensar a existência de tal diferenciação e a reflexão sobre o contraste, ou seja, “la problematización de su convivencia”⁴ (p. 393).

Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita (Barrenechea, 1972, p.393).⁵

Para Barrenechea (1972), o fantástico se instala na presença de acontecimentos insólitos que aparecem como um problema e contrapõe uma ordem pré-estabelecida, seja ela humana, natural ou mágica, aumentando, assim, a possibilidade que outras obras pertençam ao gênero, e que seriam marginalizadas pelas proposições de Todorov. A dúvida não é considerada um caráter essencial, na medida em que grandes obras contemporâneas deixam explícita a existência de algo sobrenatural desde o início, sem que isso deixe de classificá-las como fantásticas, permitindo a mescla de natural e sobrenatural, sem a necessidade de hierarquizá-los.

Um aspecto importante do fantástico contemporâneo é que ele se configura enquanto um conceito territorial, na medida em que as situações incomuns pertencem a um universo determinado por suas próprias dinâmicas, mas que guarda proximidade com a realidade que conhecemos, não sendo uma realidade distante como a do gênero maravilhoso, o que mantém a hesitação e estranhamento diante dos acontecimentos (Sartre, 2005 *apud* Basilio, 2018).

É neste contexto fantástico contemporâneo, de naturalização do absurdo cotidiano, que se localiza o filme *As Boas Maneiras* (Rojas; Dutra, 2017). O fantástico contemporâneo é constantemente reiterado no estabelecimento das relações entre os personagens, por exemplo, a partir da invisibilização de Clara, uma mulher negra retinta em condições de vulnerabilidade, que não parece digna da empatia nem por outras pessoas pobres, mas que seu próprio sangue serve de alimento e prazer do indivíduo branco. Inscreve-se na atmosfera sombria da metrópole, engessada em enormes construções, que mantém uma sensação de proteção, que se mostra frágil diante de uma figura animalesca, e falsa diante da realidade de alguém que mora nas ruas e está exposta a cenas grotescas que irrompem a madrugada.

A figura do lobisomem, que seria o elemento sobrenatural/monstruoso clássico, é inserida paulatinamente desde o começo da narrativa e a realidade se dá com a conformação diante da figura insólita. O lobisomem acaba sendo um dos elementos que aproximam o

⁴ “a problematización da sua coexistência” (Barrenechea, 1972, p. 393, tradução nossa).

⁵ Assim, a literatura fantástica seria definida como uma literatura que apresenta fatos anormais, anormais ou irreais sob a forma de um problema. Inclui obras que se centram na violação da ordem terrena, natural ou lógica e, por conseguinte, no confronto de uma ou outra ordem no texto, explícita ou implicitamente (Barrenechea, 1972, p. 393, tradução nossa).

fantástico e o horror no filme, em questão de gênero, sendo uma presença relativamente comum em produções cinematográficas brasileiras. A lenda é disseminada no território latino-americano pelos invasores portugueses e espanhóis no período da colonização, tendo na figura do lobo um animal temido em terras europeias por ameaçar a subsistência de camponeses que tinham seus alimentos roubados pelo animal (Cánepa, 2008).

O horror fantástico no filme pode funcionar como uma espécie de catalisador dos medos oriundos das próprias relações sociais com os diferentes. A presença, e aliança, do menino lobo com a mulher preta coloca as relações sociais orbitando ao redor de um referencial de humanidade, que constantemente aproxima e distancia os personagens do humano e não humano, movimento que determina as consequências que serão imputadas a eles a depender da posição que ocupem no imaginário social. É possível dizer, por exemplo, cuidar da criança-lobisomem também é, de alguma forma, continuar servindo à branquitude (Cánepa, 2008; Santos Junior, 2018).

Outros elementos tingem a narrativa cotidiana de tensão e absurdo que são normalizados, entre eles: as profundas marcas de raça e do racismo que atravessam as relações das personagens; as bruscas diferenças de classe que se inscrevem nos símbolos de pobreza (por exemplo, quando um micro-ondas é furtado pela locatária por ser o item de maior valor da inquilina que não consegue pagar o aluguel) e de riqueza e herança (por exemplo, a memória da fazenda da família, os diamantes cravejados em uma bota); a realidade do trabalho doméstico; o sacrifício de sangue do corpo negro, inscrito tanto no corte da própria pele, quanto no ato de dar o peito ao lobisomem e este sugar seu sangue (Figura 3); e a narrativa de fragilidade em torno do corpo branco.

Figura 3. O sangue de Clara serve de alimento aos sujeitos brancos.



Fonte: Rojas, Dutra (2017)

Tais elementos identificados e interpretados no filme apontam para o caráter pedagógico desse artefato cultural e exemplificam a potencialidade de produtos de mídia na disseminação de imagens que ensinam sobre as dinâmicas das relações sociais, seja por meio da naturalização ou do estranhamento. Assistir a um filme torna-se, então, um processo de

atualização da obra por meio do estabelecimento de sentidos ao interagir com a nossa história de vida (Costa, Silveira, Sommer, 2003; Fabris, 2008).

O gênero do filme é também uma forma de produzir significados específicos. O melodrama, o western, o filme noir, a ficção científica, o musical ou outros gêneros mais específicos já definem certas características que vamos encontrar em um filme. No entanto, nem todos os filmes seguem um único gênero, e muitos não se enquadram em apenas um deles, embora o gênero também seja uma forma de fixar o sentido. [...] O gênero leva-nos por caminhos semelhantes, embora não possa assegurar ou fixar nenhum sentido a priori (Fabris, 2008, p. 126).

Neste caso, uma chave para compreender as motivações para a escolha do gênero fantástico, a partir da lente das pedagogias culturais, poderia ser encontrada na própria complexidade dos temas inter-relacionados no filme. Relações inter-raciais, relacionamentos entre mulheres, trabalho doméstico, conservadorismo, racismo, branquitude, infância e maternidade são temas que constituem a espinha dorsal do filme, são complexos, muitas vezes, considerados tabus. Quando apresentados em uma relação intrínseca, emergem através de uma atmosfera fantástica. O horror fantástico, nesse sentido, aparece como o recurso que desafia a interdição e permite que os absurdos sociais, históricos, econômicos e culturais sejam desconfortavelmente acomodados dentro de um "cavalo de Troia", manifestado sob as vestes de um filme de lobisomem. Enquanto apresenta uma história de lobisomem, o filme expõe os absurdos cotidianos, o horror fantástico contemporâneo que é o foco destas reflexões, que se inscreve nos significados em torno da vivência de uma mulher negra no Brasil (Cánepa, 2008; Santos Junior, 2018).

2.2 Uma proposta de olhar sobre o filme

O percurso teórico até aqui passa pelo reconhecimento da importância dos artefatos culturais enquanto recursos pedagógicos e da compreensão do cinema enquanto um produto de mídia que acompanhou as transformações do país, culminando em um momento atual de uma maior abertura do mercado e de bilheterias expressivas (Camozzato, 2012; Debois, 2016; Salles, 2016). Nesse contexto, apesar da fórmula do sucesso ainda serem os filmes de comédia, com o maior público, há uma abertura para outros gêneros cinematográficos (Rossini et. al, 2016), onde podemos localizar o fantástico, lugar em que se insere o filme *As Boas Maneiras* (Rojas; Dutra, 2017). Sendo as reflexões em torno do fantástico contemporâneo contribuições importantes para as teorizações que se darão nos capítulos posteriores, faz-se necessário uma explicação em torno do modelo de análise filmica utilizado nas análises.

O processo de análise fílmica não é compreendido como um fim em si, mas sim direcionado a um objetivo que, por sua vez, é demandado por um contexto, geralmente institucional. A análise fílmica pode ser sintetizada, mais comumente, em duas etapas: decomposição e interpretação. A primeira etapa pressupõe um certo domínio técnico que permite ao analista destrinchar o filme e analisar separadamente os elementos que o constituem, como imagem, som e estrutura. A interpretação possibilita articular esses elementos separados em um processo de reconstrução da obra, visando perceber como eles se conectam na construção do filme (Vanoye; Gliot-Lété, 2008; Penafria, 2009). Uchôa e Adamatti (2020) contribuem com essas discussões ao situar a análise fílmica como um tipo de discurso sobre os filmes que visa a produção de conhecimento. Ressalte-se que dentro da perspectiva metodológica dos Estudos Culturais, a análise fílmica opera como um procedimento analítico que viabiliza a investigação discursiva dos filmes, utilizando-se da análise de discurso como ferramenta teórico-metodológica para desvelar as relações de poder, identidade, raça e significação cultural presentes nas obras cinematográficas.

Dessa forma, por meio do processo de análise, é possível compreender o funcionamento do filme e propor interpretações usando uma lente conceitual que suporta os objetivos da análise. Neste sentido, ao analisar uma obra cinematográfica, as impressões do pesquisador são sempre centrais, sendo validadas a partir de sua perspectiva, e não uma busca por uma interpretação fechada e final da obra. Tal empreendimento também pode ser considerado impossível, dada a riqueza da multiplicidade de significados que um filme pode conter (Vanoye, Gliot-Lété, 2008; Penafria, 2009).

É essencial que a análise fílmica resulte de um processo contínuo de interação com a obra, guiado por objetivos explícitos que destacam os aspectos que se deseja investigar. Ressalto que a interpretação dos componentes de um filme não é neutra, nem busca uma objetividade científica que, por si só, é ficcional. A interpretação ocorre a partir do que somos, dos olhares que lançamos sobre a obra, e é moldada pela nossa sensibilidade, que é determinada pelo contexto sócio-histórico em que vivemos, pelas circunstâncias da sociedade e do tempo, e pela interação do nosso corpo com a obra analisada (Fabris, 2008).

Compartilho com Fabris (2008) a compreensão de que produtos cinematográficos podem ser utilizados de múltiplas formas no processo de produção de conhecimento. Ou seja, as análises podem ocorrer de diversas maneiras. As investigações realizadas neste trabalho não se inserem no campo tradicional da análise fílmica centrada em aspectos técnicos (como enquadramento, montagem ou fotografia). Minha abordagem compreende o filme como artefato cultural, analisando-o enquanto produto carregado de significados sociais — com

especial atenção às construções de raça e gênero que permeiam sua narrativa. Examino, portanto, como suas representações e discursos não apenas refletem, mas também negociam e contestam hierarquias socioculturais do contexto em que foi produzido e que habitamos.

Se o filme é produto de uma cultura, busco um método de análise que me permita refletir sobre como essa cultura foi constituída de forma a proporcionar um terreno fértil para que o filme surgisse como aconteceu. Nesse contexto, esse produto da cultura dialoga tanto com a minha história de vida, como uma mulher negra sensibilizada por aspectos reiterados constantemente na obra, quanto com referenciais teóricos que iluminam as análises e interpretações. Assim como Fabris (2008, p.126) afirma, vejo o cinema como um produto cultural que traz as marcas e as inscrições da cultura em sua forma de expressão e nas representações que produz.

Desta forma, o filme se apresenta como um recurso representacional das relações que são objeto de minha pesquisa, além de ser uma ferramenta que me possibilita tecer reflexões sob uma perspectiva pedagógica. Evidenciar que os aspectos formais relativos ao gênero cinematográfico não são o foco do meu trabalho não significa ignorar as características que distinguem um filme de outras obras que também contam histórias, como livros e peças de teatro (Penafria, 2009). Os aspectos formais são considerados dentro dos limites que são pertinentes aos meus objetivos.

A área da comunicação contribuirá com os conhecimentos que dão conta da especificidade do cinema ou de qualquer outro artefato midiático que esteja sendo analisado, mas deve-se demarcar o foco das investigações em educação com questões e problemáticas que não sejam apenas interessantes, lúdicas ou consideradas temáticas da moda, mas temas necessários, úteis, inovadores, criativos. As pesquisas em educação precisam manter um compromisso político com a área, contribuir no encaminhamento dos problemas educacionais de nosso País (Fabris, 2008, p. 121).

Reiterar o compromisso com o campo de pesquisas em educação implica reconhecer que a constituição sócio-histórica do nosso país torna impossível analisar fenômenos sociais, como os educativos em diversas áreas, sem considerar adequadamente os aspectos raciais. É crucial expor o caráter ético no exercício da pesquisa científica, revelando minhas limitações e intenções como pesquisadora para uma melhor compreensão dos meus objetivos. Há um convite explícito para que outros observem o filme a partir da perspectiva que apresento, explorando diferentes significados, reavaliando imagens e promovendo novos diálogos (Vanoye, Gliot-Lété, 2008, p.13).

A escolha do filme foi intencional e reflete uma necessidade: investigar as dinâmicas raciais presentes no relacionamento afetivo-sexual entre uma mulher negra e uma mulher

branca, e compreender o que o filme ensina sobre as relações étnico-raciais no Brasil. Estabeleço diálogo com Donna Haraway (1995) na crítica à suposta neutralidade científica que, tradicionalmente, é fomentada por homens brancos e para homens brancos. Assim, defendo com minha escrita a parcialidade científica, uma ciência que tenha como lugar de enunciação a minha história de vida. Desta forma, o olhar inicial sobre uma imagem isolada na internet (que posteriormente descobri ser do filme que se tornou objeto do meu interesse), minhas interpretações e expectativas antes de ler ou assistir ao filme, tudo isso atravessa minha história de vida. Portanto, as escolhas temáticas, a seleção do filme e as emoções envolvidas no processo são elementos essenciais da minha pesquisa e das análises propostas. Parto de uma perspectiva que entende a análise como um processo de ida e volta, onde me dedico a observar as relações no filme ao mesmo tempo em que ele ressoa com minhas próprias questões (Vanoye; Gliot-Lété, 2008).

Assim,[...] procurei “examinar as imagens com cuidado”, conforme, também, sugerido pela autora. Com isso, quero dizer que não tomei as imagens apenas como reflexo do contexto, mas como produções culturais que produzem efeitos diferenciados, que vão além do contexto em que foram produzidas (Fabris, 2008, p. 123, *apud* Rose, 2001, p. 03).

Nesse sentido, a afetação emocional, compreendida como um potencial problema em análises filmicas, é parte integrante das minhas análises. Os aspectos formais ganham importância no exercício de compreensão da obra e na elaboração das análises, na medida em que estas são enriquecidas pela percepção aguçada dos sentidos (Penafria, 2009). A presença de sons, a observação atenta de imagens estáticas do filme que permitem perceber onde e como objetos e personagens aparecem, a iluminação que compõe as cenas, e a passagem do tempo no filme são exemplos de aspectos formais aos quais dedico atenção na composição das análises (Vanoye, Gliot-Lété, 2008).

A partir das proposições sobre análise filmica de Penafria (2009, p. 7), faço uma aproximação do meu movimento ao descrito pela autora como uma Análise Externa, na qual o filme é considerado a partir das relações decorrentes de sua produção e realização, como seus contextos sociais, econômicos, políticos e culturais. Isso é possível na medida em que as relações investigadas na obra são ponto de partida e ancoragem para a compreensão do fenômeno do racismo em relações inter-raciais entre mulheres. Investigações que compreendem filmes possibilitam "historicizar os significados que eles colocam em circulação" (Fabris, 2008, p.129), como os significados de família tradicional, amor, cuidado materno, força, infância, fragilidade e vulnerabilidade.

Nessa conjuntura, o texto de Neves (1987), referente a um método de análise do texto teatral, despertou em mim reflexões importantes para a organização do meu método de análise do filme. O autor sinaliza a importância de um cuidado ao analisar partes do filme individualmente, considerando que essas partes só fazem sentido no contexto da obra como um todo. No entanto, ele também ressalta que as partes do filme nos ajudam a compreender as nuances da própria obra, aspectos que se relacionam na composição global da narrativa. Essa compreensão fragmentada nos permite identificar com maior atenção os contextos sociais envolvidos na narrativa, aludindo às próprias questões tematizadas no filme.

Essa perspectiva explicita a necessidade de fragmentar a obra para que as análises possam ser robustas. A partir de Neves (1987) faço o mapeamento das cenas do filme, decompondo-as para melhor análise das singularidades presentes nesse artefato cultural. O autor propõe que a análise do texto teatral parta da divisão em segmentos significativos, núcleos com começo, meio e fim dentro do todo, de modo a expor e descrever o raciocínio coerente presente em cada parte, promovendo uma ação dialética das partes em relação ao todo.

Tomadas as devidas considerações sobre análise fílmica, sinalizo e comento a seguir as etapas que compreendem meu percurso metodológico em direção à investigação do filme *As Boas Maneiras* (Rojas; Dutra, 2017). Meu objetivo é expor a organização que acredito ter melhor atendido aos meus objetivos nesta pesquisa. As etapas do meu processo de análise fílmica são descritas a seguir.

Busca pelo filme através de imagens: A partir do estabelecimento da temática central da pesquisa, que é o relacionamento inter-racial entre mulheres, realizei uma busca no Google Imagens utilizando esse tema como descritor. Meu objetivo era encontrar uma imagem que mostrasse uma mulher negra e uma mulher branca em uma interação amorosa, primeiramente sem o critério de nacionalidade, mas, posteriormente, priorizei um filme nacional.

Leitura da sinopse: Após encontrar uma imagem satisfatória com dificuldade, já que buscava uma imagem de um casal inter-racial e as imagens majoritariamente se referiam a casais de mulheres brancas, fiz a leitura da sinopse do filme da qual a imagem foi retirada. Percebi que o resumo oferecia poucos indícios de que o enredo do filme abordaria um relacionamento entre aquelas mulheres, mas sinalizava uma relação de trabalho. No entanto, a escassez de imagens que representassem um relacionamento inter-racial entre mulheres foi o critério decisivo para minha escolha de assistir ao trailer.

Análise do trailer: Assistir ao trailer me permitiu confirmar a existência de algum tipo de envolvimento entre as personagens, ainda que não correspondesse necessariamente ao

estereótipo de um namoro ou casamento. Isso foi suficiente para despertar meu interesse e motivar-me a assistir ao filme completo.

Análise inicial do filme: O filme foi assistido com foco nos objetivos de pesquisa, com especial atenção à relação afetivo-sexual entre uma mulher negra e uma mulher branca. Não estabeleci como critério essencial que a relação fosse identificada como um namoro ou casamento, mas alguns elementos sugeriram a existência desse tipo de relacionamento, como momentos de contatos físicos carinhosos, beijos, abraços e relações sexuais consensuais.

Resumo comentado do filme: Considerei importante resumir o filme, registrando o tempo das cenas e a descrição geral delas, destacando diálogos relevantes.

Estabelecimento de eixos de análise: As etapas anteriores de resumo e anotações possibilitaram o estabelecimento de eixos temáticos para análise que contemplassem os objetivos da pesquisa. Os aspectos considerados inicialmente foram: o afeto e a relação de trabalho estabelecida entre Clara e Ana; a relação com o diferente e a monstruosidade.

Escolha das cenas: O filme foi assistido com foco nas cenas que melhor remetessem aos eixos de análise. As cenas foram representadas por um *print* da tela, uma imagem estática cujos elementos seriam capazes de captar o cerne da cena, sem um número mínimo estabelecido inicialmente.

Descrição das cenas: As imagens capturadas foram descritas em detalhes, com maior atenção aos aspectos formais na composição narrativa, bem como à sua relação com o filme como um todo.

Articulação das cenas escolhidas com o referencial teórico: Após a escolha e descrição das cenas, elas foram interpretadas em articulação com o referencial teórico de cada eixo temático. As interpretações e análises das cenas compreendem o conteúdo dos capítulos seguintes.

3 A CULTURA DOS MONSTROS: A CRIANÇA-LOBISOMEM E A MULHER NEGRA

Não há um elemento sequer na cultura que escape ao nosso aprendizado. A cultura invade os corpos tão sutilmente quanto as ondas do mar que passeiam pela faixa de areia, e pode ser tão decisiva na construção de quem somos quanto essas mesmas ondas sutis destruindo castelos de areia construídos na nossa subjetividade. Talvez a cultura seja ora o castelo de areia, ora a precisa onda que engole tudo. Talvez, para além disso, ela seja tão

presente quanto o ar que respiramos, quanto a brisa fria que balança nossos cabelos e emoldura nossos corpos.

A cultura é exímia na construção constante dos sujeitos, com a mesma excelência que os desmonta. Ela garante que o aprendizado se dê de modo contínuo ao longo da vida, mesmo quando a educação escolar não está envolvida. Cultura é aqui compreendida como "expressão das formas pelas quais as sociedades dão sentido e organizam suas experiências comuns, cultura como o material de nossas vidas cotidianas" (Costa, 2005, p. 109), passando a abranger instituições, práticas, produtos, materiais, relações, artes, crenças, entre tantas outras formas de significar o mundo (Bortolazzo, 2020).

A cultura é um terreno em disputa. Quem detém o controle dos produtos culturais, principalmente os que acessam a população de modo massificado, detém também o controle sobre as representações e os entendimentos do passado, presente e futuro. Seu caráter onipresente possibilita que a aprendizagem ocorra de modo constante, na medida em que “as práticas culturais são produzidas e reproduzidas numa variedade de locais sociais” (Giroux, 1995, p.135). O seu grau de influência pode ser analisado perante as manifestações de tais práticas nos corpos, ou seja, como práticas culturais promovem o movimento ou limitam a expressão de existências.

Há, então, uma compreensão ampla do conceito de cultura, onde ela deixa de ser distante, erudita, e passa a ser o vasto cenário onde todas as ações se desenrolam. Nesse contexto, as imagens despontam como modos de conferir significados a pessoas e a coisas, elas constituem e constroem o mundo em que transitamos. Assim, os meios de comunicação passam a ter um lugar essencial na construção dos sujeitos. O cinema desponta como um forte instrumento pela potencialidade de que tanto o espectador quanto a obra cinematográfica sejam construídas dialogicamente enquanto se encontram. Nesse processo, os marcadores sociais que compõem os sujeitos se relacionam de maneira íntima com as imagens projetadas, conferindo sentidos a elas (Shohat; Stam, 2006; Camozzato, 2012).

Deste modo, o poder de produtos midiáticos se expressa não somente em seu caráter representativo de realidades, mas, grandemente, pelo seu poder de criar novas realidades e sentidos entre os eventos ao retirar o evento de seu espaço “original” e transportá-lo a contextos imprevisíveis, com capacidades para reinvenções de sentidos inimagináveis, por meio dos veículos de mídia. Estes produtos mantêm símbolos e significados circulando e guardam ampla capacidade de catalisar uma diversidade de outros modos de ser, estar e conhecer o mundo (Ellsworth, 2005).

Nesse sentido, compreender os produtos culturais como importantes materiais pedagógicos retira o espectador de um lugar imaginário de contemplação passiva e o confere a ele um lugar ativo na transformação de si. As pedagogias envolvidas nos produtos culturais possibilitam que o aprendizado ocorra nos mais diversos locais, colocando o sujeito sempre em contato com contextos potenciais para reinvenção de si. Por isso, as pedagogias não são restritas a um espaço institucionalizado, mas permanecem em espaços e materiais que modificam os modos dos sujeitos habitarem o mundo e se relacionarem com ele (Camozzato, 2012; Andrade; Costa, 2015; Branco, 2018; Camozzato, 2023).

Uma pedagogia cultural reitera a importância das relações entre ensino e aprendizagem e confere instrumentos para a compreensão de que as aprendizagens ocorrem continuamente ao longo da vida e se capilarizam por meio das práticas e artefatos culturais, considerando a intensidade com que recursos midiáticos tornam-se presentes nas sociedades e determinantes nos processos educativos. O conceito de pedagogia cultural fornece suporte para sinalizar não só que determinado produto cultural tem potencial para ensinar, mas também de apontar “o que ensina” e “como ensina” (Andrade, 2016).

Elementos pedagógicos delineiam toda a narrativa em torno do filme *As Boas Maneiras* (Rojas, Dutra, 2017) e constroem significados em torno das existências dos personagens. Por exemplo, nas primeiras cenas do filme é colocado em primeiro plano, por poucos instantes, um tapete na entrada do apartamento de Ana com os escritos “*olim pulchra filia regis*”⁶⁷. Este elemento nos transporta a narrativas de contos de fadas infantis, obras de fantasia, e estabelece uma relação entre a dona da casa com uma princesa: a mulher cis branca, proprietária do luxuoso apartamento em uma parte nobre da cidade e que, ao longo da narrativa, retoma em alguns momentos, o estereótipo clássico de princesas ocidentais que são frágeis e vulneráveis (Figueiredo, 2022).

É possível perceber como ocorre uma apropriação ao longo da trama de elementos típicos do gênero fantástico e do horror como se fossem a costura que sustenta as questões de raça, classe e gênero que compõem a obra cinematográfica em questão. Esta configuração acaba por ser uma tendência em produções brasileiras que, de modo inteligente, constroem uma atmosfera de horror em torno da representação de questões sociais conflituosas em nossa sociedade, como relações de trabalho, luta de classes e tensões raciais (Marques, 2021).

A obra cinematográfica também coloca o espectador diante de aspectos pedagógicos na construção das imagens e na qualidade da fotografia. Há uma nítida diferença entre o que é

⁶ “era uma vez uma linda princesa”(tradução nossa).

⁷ 5 min

negro/branco e rico/pobre nas passagens das cenas. Uma abundância de tons claros, principalmente de azul, em ambientes bem iluminados, com imensas portas e grandes janelas de vidro compõem as cenas que ocorrem na parte rica da cidade. Em contrapartida, se lá as noites são iluminadas pela luz da lua que reflete nos altos edifícios, aqui, “do outro lado do rio”, como os próprios personagens se referem a divisão geográfica da cidade, chove, não há céu azul, nem paredes claras, ambientes iluminados, nem grandes janelas de vidro; ao horizonte é possível ver a ponte e os prédios, mas aqui, a paleta de cores é escurecida, e a atmosfera é envolta em um tipo de horror cotidiano (Figura 4). Novamente características da fantasia costumam a narrativa onde é possível perceber que a parte rica da cidade nos remete aos castelos, enquanto a parte pobre nos remete aos ambientes de bosques e florestas (Nagase, 2018; Russo, 2021; Oliveira-Monte, 2021).

Figura 4. Diferença territorial entre as partes pobre e rica da cidade.



Fonte: Rojas, Dutra, 2017.

A partir de agora as lentes serão ampliadas e aspectos específicos do filme estarão em foco. É importante lembrar que o exercício da pesquisa obriga a pesquisadora a fazer recortes da realidade que se apresenta, e nesses recortes pontos de grande relevância social não recebem atenção, enquanto outros são destrinchados. As palavras são dotadas de intencionalidade, os recortes também.

Nesse momento me debruço na investigação da monstruosidade presente no filme a partir da imagem inusitada da criança-lobisomem e da figura de uma mulher negra. Intento compreender a monstruosidade enquanto o lado oposto do espectro que tem a norma enquanto outro ponto referencial. Desse modo, tanto a infância quanto o corpo negro são construídas socialmente a partir de discursos que as localizam no mundo tendo como referência um ideal universal de sujeito. Almejo estabelecer relações entre as análises elaboradas a fim de compreender em que medida a monstruosidade aproxima, e afasta, Clara da criança-lobisomem. Posteriormente, me dedico a reflexões em torno da racialidade de Clara em seu relacionamento com Ana, busco mais precisamente esmiuçar e descrever aspectos do

racismo presente no relacionamento entre as mulheres. Estas investigações são construídas de modo a explicitar aspectos educativos presentes em um produto da cultura, o que esse produto nos ensina sobre os modos como nos relacionamos com o mundo, com a história do nosso país e com os atravessamentos normativos que permeiam nossa cultura.

3.1 “Tem que exorcizar!”: os significados em torno da monstruosidade no filme

“Ele está enorme. Olho grande. Boca grande.
Mão grande. É um menino forte, Ana.”⁸
(Rojas; Dutra, 2017)

O excerto que abre esta seção é do filme *As Boas Maneiras* (Rojas, Dutra, 2017) e descreve um trecho de uma consulta de rotina em que o médico aponta as características do feto. Não coincidentemente, o trecho me transporta ao conhecido conto de fadas infantil *Chapeuzinho Vermelho* (Perrault, 1994). Na história, o lobo come a avó de Chapeuzinho, veste as roupas da morta, se deita em sua cama e se passa por ela na tentativa de enganar a menina quando esta for fazer sua visita de rotina a avó. Este é um dos momentos em que *As Boas Maneiras* conecta o espectador com o mundo do fantástico por meio de referências diretas a obras de grande conhecimento comum.

O principal elemento que conecta as histórias citadas, *As Boas Maneiras* e *Chapeuzinho Vermelho*, é a figura horrorífica do lobisomem, também conhecido como licantropo, termo que se refere a condição sobrenatural a qual um ser humano está submetido que possibilita a sua transformação total ou parcial em um animal, geralmente da família dos canídeos, composta pelos lobos ou similares. A especificidade da circunstância faz que o termo licantropo seja comumente utilizado como sinônimo da criatura folclórica lobisomem.

São vários os mitos de origem do lobisomem e sua integração ao folclore nacional está atrelada a elementos das culturas africana, indígena e europeia, proveniente do violento processo de colonização. Mitos sobre a transformação de seres humanos em animais fazem parte de diversas tradições ao redor do mundo. Em Portugal, o monstro é o filho que nasce depois de sete filhas, tem aparência pálida, doente, lhe falta vivacidade. Numa noite aos treze anos, a criança se transforma pela primeira vez. É a vítima de um infortúnio, fadado a repetir rituais noturnos, vagando pela escuridão, enquanto espera pelo terceiro cantar do galo, ao amanhecer, para retornar a sua forma humana (Casculo, 2014; Casculo, 1998; Figueiredo, 2022).

⁸ Trecho em 1:21:46.

No Brasil, o incesto, castigo ou a moléstia são possibilidades para o nascimento de um lobisomem. Seu fardo é matar crianças e animais, mas na falta destes qualquer pessoa pode servir de sacrifício ao monstro encantado. Uma versão nacional bastante comum do mito atribui o seu nascimento como fruto de uma relação sexual pecaminosa entre um padre e uma mulher. A criança-lobisomem nascida seria a marca da punição aos adultos, sendo ela responsável por carregar o fardo da transformação em animal como um castigo eterno (Cascudo, 1998; Oliveira-Monte, 2021).

Carolina Figueiredo (2022) contribui com uma contextualização histórica do mito do lobisomem em território nacional ao reiterar que, por conta da forte influência do catolicismo no país, o mito do lobisomem recebeu contornos religiosos. O lobisomem se transformaria a partir de uma pessoa que não foi batizada e teria como principal presa crianças não batizadas. As transformações ocorreriam em encruzilhadas, às sextas-feiras santas ou após dez anos sem as práticas de confissão ou comunhão. Concordam Luiz da Câmara Cascudo (1998) e Emanuelle Oliveira-Monte (2021) ao pontuarem a possibilidade de que o monstro seja fruto de uma relação sexual com um padre ou de uma prática incestuosa. Tem destaque ainda o caráter disciplinador do mito, reforçado pelas elites para manter o povo sob controle segundo as regras da Igreja Católica, principalmente nos interiores do país.

O lobisomem brasileiro é, acima de tudo, alguém que, mesmo não querendo, tem um pacto com o tihoso, o dito cujo, aquele-que-não-deve-ser-mencionado. E que, por este motivo, também faz lá suas maldades, deixando no ar aquele cheiro malévolo de enxofre e danação eterna. Em sua penitência, ele espalha o terror, deixa todo mundo apavorado por onde passa, desvirgina donzelas inocentes que passeiam sozinhas pelo bosque, morde para transmitir o fadário e, de quebra, se alimenta de fetos, crianças ainda pagãs, adultos, cadáveres, cachorros, bezerros e outros animais pequenos e, para ele, muito apetitosos (Gomes, 2008, p. 10).

O lobisomem, diferente de outros monstros, tem na duplicidade uma importante característica. Curiosamente, o Lobisomem parece ter sido dos monstros populares o que melhor estabeleceu uma conexão com o contexto brasileiro, assimilando-se ao imaginário popular e se fazendo presente no audiovisual brasileiro (Monteiro, 2020). Apesar de animal, ainda é metade humano. Sua metade humana é tomada pela culpa por ceder aos impulsos animais. Há uma resistência explícita ao processo de transformação. Enquanto humano, ele resiste por manter-se sob o domínio de seu corpo, o que se mostra uma tentativa inútil. O humano se rasga por dentro e de sua pele nasce outro ser. Apesar da força, voracidade e agilidade que ganha seu corpo monstruoso, seu corpo humano é, antes de qualquer coisa, frágil, pálido e cadavérico. Falta vivacidade à parte humana do lobisomem (Cascudo, 1998).

O monstro em território nacional ganha contornos próprios, diferentes das origens da criatura na Europa em que a licantropia é comumente associada a maldição (Russo, 2021). A autora cita o mito de criação do lobisomem atrelado a maldição familiar, a falta de batismo, a relação sexual incestuosa, ou a relação sexual com um padre, como símbolos de conflitos com valores cristãos que, por serem inadmissíveis, recebem sua punição de forma exemplar. No caso do mito do lobisomem a punição seria o desamparo do próprio corpo em que “na noite de quinta para sexta-feira o candidato se despe, e espoja-se numa encruzilhada onde os animais façam comumente a espojadura. Transforma-se em bicho grande, bezerro de alto porte, com imensas orelhas, cujo rumor é característico” (Cascudo, 1998, p. 518).

Russo (2021) destaca que a presença do lobisomem no filme contribui para uma tradição de monstros clássicos no cinema de horror na atualidade, ao mesmo tempo em que valoriza as nuances em torno de um lobisomem filho do contexto folclórico brasileiro. Esse movimento nos conecta às considerações de Jeffrey Cohen (2000) que, em seu texto “A cultura dos monstros: sete teses”, ensaia reflexões que nos ajudam a compreender o que os monstros comunicam sobre as culturas nas quais eles se encontram e, o que eles nos ensinam sobre a cultura que nos atravessa e sobre nós mesmas.

Cohen (2000, p. 24) ao afirmar que “o corpo do monstro é um corpo cultural” desperta uma provocação. Por que algo tão repulsivo e amedrontador quanto um monstro guarda uma relação tão íntima com a cultura, se a cultura é o que nos constrói e organiza nossa vida (Costa, 2005)? O que são os monstros, afinal? “O *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte” (Cohen, 2000, p.25). Revela-se algo que está escondido, na mesma medida que, comumente, se adverte quando algo oferece perigo. Ao advertir, o monstro convoca a cultura à construção e reforço a manobras de prevenção e contenção para que os medos e fantasias que a permeiam não se revelem.

Tomando em perspectiva as elaborações do autor, tomo a liberdade de observar Joel, a criança-lobisomem do filme, a partir da possibilidade de ser representante de características da infância que são perigosas em uma cultura que se esforça em preservar uma visão de infância atrelada a pureza e inocência de uma fase da vida que é fortemente demarcada. Ao tornar-se lobisomem, mesmo contra sua vontade, Joel atravessa uma fronteira, tão real e inflexível quanto imaginária, que o transporta para o outro lado. O “outro lado” da fronteira é a margem. Quando habita a margem a criança deixa de ser pessoa e seu direito à existência é suspenso.

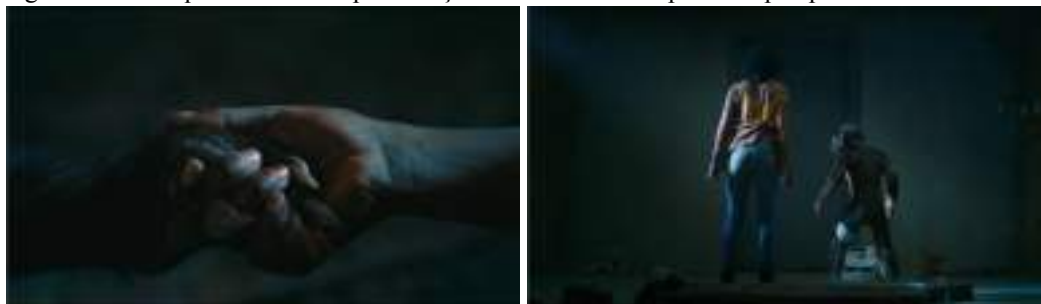
Philippe Ariès (1986), historiador francês que se dedicou a teorizar sobre a infância e a família na Europa Ocidental, destaca que a criação da categoria “criança” é historicamente

recente, datando a partir do século XVIII, sendo recente também a associação direta que se faz entre infância, inocência e pureza. A compreensão de crianças como “pequenos adultos” e a pouca objetividade na distinção entre adultos e crianças dá lugar a uma mudança significativa nas percepções sobre a infância. As crianças passam a ser resguardadas nessa fase da vida chamada infância, têm o reconhecimento de necessidades específicas e passam a ser protegidas. Essa mudança do paradigma da infância também priorizava a educação com ênfase na moralidade e intelectualidade, reflexo de uma transformação moral que assolava a burguesia europeia (Marques, 2021). Autores europeus como Jean-Jacques Rousseau e Immanuel Kant tecem os contornos de uma infância idealizada cuja pureza precisa ser protegida. A tutela seria indispensável já que, dotadas de desejos e vontades arbitrarias, as crianças poderiam colocar em estado de insegurança toda a sociedade (Marques, 2021; Noguera, 2017). Desta forma, a sociedade encontrava-se advertida sobre o potencial desorganizador e selvagem da infância.

Renato Noguera (2017) disserta sobre uma visão europeia de infância inserida em um contexto em que o processo educativo é visto como o responsável por conduzir as crianças em direção a humanidade. A educação, nesse sentido, seria o instrumento utilizado para desapossar as crianças do caráter imaturo, irresponsável e indisciplinado característico da infância. O autor acrescenta, ainda, que a coação seria um recurso utilizado no processo educativo em função de um “bem maior”, na medida que “[...] a disciplina retira o ser humano de sua natureza selvática, a selvageria, as inclinações e a arbitrariedade são corrigidas através de rigorosa implementação da verdadeira educação” (p. 11). Esse “bem maior”, a racionalidade, pode ser compreendido aqui como a assimilação das normas que garantiriam a segurança da sociedade e, parte dessa segurança, corresponde a manutenção da ideia de que aquilo que é diferente é uma ameaça que precisa ser corrigida, dominada e/ou exterminada.

Nesse contexto, é possível estabelecer um diálogo entre Noguera (2017) e Frantz Fanon (2020) e Grada Kilomba (2019) no que diz respeito à compreensão de que tanto crianças quanto pessoas negras são tidas como uma ameaça eminente de desestabilização de uma ordem social bem intrincada. Enquanto a infância guarda esse potencial de subversão às normas, que precisa ser controlado, o corpo negro expõe a branquitude ao risco de entrar em contato com aquelas características que ela mais rejeita em si mesmo, “isto é, agressividade e sexualidade” (Kilomba, 2019, p. 25), por isso a branquitude criou e nutre um sistema pautado na rejeição ao diferente, como um modo de distanciá-lo ontologicamente. Esse processo acaba por aproximar a criança-lobisomem da mulher negra, em um contexto de compreensão do lugar da monstruosidade no filme (Figura 5).

Figura 5. Cenas que remetem a aproximação de Joel e Clara a partir da perspectiva do monstro



Fonte: Rojas, Dutra (2017)

Cohen (2000, p.46) nos lembra que “o monstro é transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um fora-da-lei: o monstro e tudo o que ele corporifica devem ser exilados ou destruídos”. O corpo do monstro é a sentença para a execução de práticas que só podem ser exercidas por tal corpo. O que seria mais “fora-da-lei” que uma criança-lobisomem? Paul Preciado (2013) nos lembra que o modelo de criança “normal”, heterossexual e cisgênero, é uma invenção, é um corpo destituído de qualquer possibilidade de resistência e de uma perspectiva onde seja possível viver e se relacionar com seu corpo, seus órgãos e seus fluidos livremente. “É resultado de um dispositivo pedagógico terrível, o lugar onde se projetam todos os fantasmas, a justificativa que permite que o adulto naturalize a norma” (p. 98). Os roteiristas Juliana Rojas e Marco Dutra, em entrevista ao veículo de comunicação digital *Metrópoles*, expõem sua intencionalidade diante da representação da criança-lobisomem no filme.

Joel é, de certa forma, uma criança como as outras, num processo de descoberta de sua identidade e dos seus desejos. Sua metamorfose representa uma dualidade que está presente na maioria de nós: um conflito interno entre desejo e repressão, entre impulso e bom comportamento (Moraes, 2018, s.p.).

Desta forma, os roteiristas do filme dialogam com Cohen (2000) que descreve o monstro como a personificação de uma possibilidade do ser que é incompatível com a norma, um ser inventivo, composto de partes fragmentadas que constituem uma identidade nova, habitando um corpo inédito e transgressor. O corpo da criança-lobisomem é o lugar onde tudo acontece, “nós o vimos como alguém que está descobrindo algo crucial sobre sua própria natureza, da mesma forma que todos nós fazemos quando crescemos” (Rojas, 2017, s.p. *apud* Figueiredo, 2022, p. 32).

No audiovisual, nota-se que “toda representação da criança monstruosa nos filmes de horror é formada pela perversão de um modelo idealizado de infância” (Scahill, 2015, *apud* Marques, 2021, p. 210). O monstro é também um arranjo de pedaços, partes montadas, costuradas, extraídas, transformadas que, juntas, abalam a ideia de pureza, de corpo coeso,

natural, de norma e correspondência à imagem e semelhança de algo. A existência dos monstros coloca em risco a humanidade e indaga curiosamente “até que grau de deformação permaneceremos ainda homens?” (Gil, 2000, p. 163; Figueiredo, 2022).

Cohen (2000, p. 39) sinaliza que a própria existência do monstro é um lembrete explícito da delimitação dos espaços sociais onde os corpos têm permissão para circular. A figura monstruosa mostra a existência de uma fronteira, composta pelas normas duras que regem a vida pautada na visão de mundo branca, masculina e cisheteronormativa, aos moldes do colonizador. Aponta também que qualquer mínimo movimento pode nos colocar mais próximos de sermos qualquer um de nós o próprio monstro. Urge, então, a necessidade de que nossos corpos sejam constantemente inspecionados, formatados, normatizados, em busca mais do distanciamento da monstruosidade do que de uma aproximação da humanidade.

Essa humanidade idealizada que é referenciada é delimitada pela própria branquitude, de forma a construir uma ideia do sujeito negro como inadequado, agressivo, perigoso, sexualmente imoral e permite “à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa” (Kilomba, 2019, p. 25). Em consonância com o apontado por Cohen (2000), Kilomba (2019) explicita que corpos brancos podem se mover livremente pelos espaços, na medida que pertencem a todos os lugares. Uma perspectiva interseccional, em que a lente analítica recai sobre o cruzamento de marcadores sociais, agindo na criação de cenários de opressão específicos, permite ponderar que, a depender dos atravessamentos, alguns grupos podem se encontrar mais ou menos inclinados ao conforto de trânsito em alguns espaços do que em outros (Akotirene, 2019). Considerar esse aspecto não é incompatível com o fato de que o critério ressaltado aqui é a constatação de que a branquitude não é marcada negativamente por pertencer a raça branca, o que permite o acesso a lugares literais e simbólicos.

Essa livre circulação de corpos brancos pelos espaços parte da compreensão de que tais corpos são considerados adequados, em conformidade, já que são consonantes com os códigos sociais criados e disseminados como forma de garantir a manutenção de seu lugar de poder e seu status de humano. Fanon (2020, p. 90) acrescenta que a “um homem se exigia conduta de homem. De mim, uma conduta de homem negro [noir] – ou, se tanto, uma conduta de negro [nègre]”, demarcando os lugares da desigualdade a partir da diferença racial. Não há lugar de conforto para pessoas negras em uma sociedade de base escravocrata, de modo que existir é habitar a margem.

Audre Lorde (2012, p.6) contribui com a discussão ao se anunciar “como uma Negra, lésbica, feminista, socialista, poeta, mãe de duas crianças incluindo um garoto e membra de

um casal inter-racial”. Assim, ela tece o tom de suas teorizações ao se localizar socialmente, enquanto pontua que, partir desses lugares, a coloca majoritariamente no lugar de desviante, expondo também seu corpo a vulnerabilidade contra violências diversas. A autora indica a necessidade de combater o sexismo, o heterossexismo e o racismo, na medida que todas esses sistemas de opressão atuam sobre seu corpo de maneira interacional, não havendo uma hierarquia entre eles. Destacando que “eu simplesmente não acredito que um aspecto de mim pode possivelmente lucrar da opressão de qualquer outra parte de minha identidade” (Lorde, 2012, p. 6).

Nesse sentido, assumir a compreensão de que é vista socialmente a partir do lugar de desviante, do monstruoso, do não humano, só é possível na medida que há a compreensão de qual é o lugar social da norma. Dessa forma, Lorde (2018) destaca que, em uma sociedade que visa o lucro, é imprescindível a existência de pessoas que sejam consideradas dispensáveis, que ocuparão o lugar do inferior desumanizado, e indica que “esse grupo é formado por pessoas negras e do Terceiro Mundo, pela classe trabalhadora, pelos idosos e pelas mulheres” (p. 77), enquanto ressalta também o lugar da heterossexualidade enquanto marcador que funciona como organizador da norma. A referência em torno da humanidade universal, desse modo, também pressupõe a heterossexualidade. O relacionamento entre mulheres no filme reforça a ideia em torno da dissidência, aproximando-as, ou reforçando, o lugar da monstruosidade em suas vivências.

Os monstros são interrogados e, ao interrogá-los, é exigido deles que questionem a existência dos outros. Eles são um mote para que seja possível reafirmar constantemente a identidade humana. Os monstros escancaram a fragilidade das certezas e precisam existir para que possam continuar acreditando na normatividade como critérios que os diferenciam dos outros. Observar um ser constituído de partes reforça a busca pela coesão. Nesse sentido, destaque e relaciono, que a branquitude existe enquanto instância de poder porque marca historicamente a existência dos outros, os diferentes, enquanto ameaçadoras. Há a necessidade de reiterar a diferença como forma de manutenção do poder. Logo, é a existência de sujeitos negros que reafirma humanidade dos brancos (Fanon, 2020; Kilomba, 2019). Nesse sentido, José Gil (2000) afirma que os monstros não estão fora do limite da humanidade, eles não se encontram do outro lado da fronteira, seu território de existência é a própria fronteira.

Dizer que a margem, ou a fronteira, é lugar de fazer morada não significa estar em conformação com o lugar do subalterno que nos foi imputado. Pelo contrário, habitar a margem, orbitar com e como os monstros, assim como o território da infância, pode ser lugar de inventividade, de estabelecimento de termos que acolham a subjetividade de corpos negros

para além do olhar branco, que sinaliza constantemente à correção, dominação e/ou extermínio. O que Lorde (2018) vai considerar como a necessidade de desenvolver ferramentas que nos permitam vivenciar as diferenças como um impulso à mudança criativa. E Kilomba (2019, p. 46) complementa que “assim, a margem é um local que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos”.

Em consonância, Figueiredo (2022) evidencia que a figura do monstro transparece algo que existe de potencial em todos, apresentando o monstro como um vir-a-ser do humano. Ao indicar a conexão entre os sujeitos, o monstro e o humano, deixa implícito que a repulsa a esse outro disforme e monstruoso guarda uma relação com o fantasma da semelhança. Nesse sentido, podemos considerar que o monstro adverte porque “nós não podemos estar tão distantes desse outro de quem queremos nos afastar” (p. 14) e, ao deixar explícita essa proximidade, abala a rígida fronteira imaginária entre o humano e o outro. O lobisomem, tão integrado e próximo, explicita como a normalidade humana “contém o germe da sua inumanidade” (Gil, 2000, p.171). Nessa perspectiva, Kilomba (2019, p. 24) destaca que

No racismo, a negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial: “Elas/es querem tomar o que é Nosso, por isso Elas/es têm de ser controladas /os.” A informação original e elementar “Estamos tomando o que é Delas/es” – é negada e projetada sobre a/o “Outra/o” – “elas/eles estão tomando o que é Nosso” –, o sujeito negro torna-se então aquilo a que o sujeito branco não quer ser relacionado. Enquanto o sujeito negro se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido, o tirano. Esse fato é baseado em processos nos quais partes cindidas da psique são projetadas para fora, criando o chamado “Outro”, sempre como antagonista do “eu” (self). Essa cisão evoca o fato de que o sujeito branco de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego – a parte “boa”, acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como “eu” e o resto – a parte “má”, rejeitada e malévol – é projetada sobre a/o “Outra/o” como algo externo. O sujeito negro torna-se então tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra ou o ladrão violenta/o, a/o bandida/o indolente e maliciosa/o. Tais aspectos desonrosos, cuja intensidade causa extrema ansiedade, culpa e vergonha, são projetados para o exterior como um meio de escapar dos mesmos.

O que Lorde (2018, p. 78) vai chamar de “norma mítica” “geralmente é definida como branco, magro, homem, jovem, heterossexual, cristão e financeiramente estável. É nessa norma mítica que residem as armadilhas do poder nessa sociedade”, que podem ser compreendidas como os limites que inviabilizam o bem-viver de alguns grupos. E bell hooks (2014) vai compreender como uma hierarquia social baseada na raça e sexo, ou de uma escala de humanidade, em que homens brancos seriam os modelos de ser humano. Enquanto homens brancos ocupariam o topo dessa hierarquia, a autora posiciona mulheres negras como

ocupando a base. A monstruosidade seria, então, atribuída àqueles que, nas vivências em seus corpos, nas existências em suas rotinas, no curso de suas vidas, desrespeitam os limites e normas impostas.

Os contornos em torno do mito do lobisomem indicam que sua simbologia é tão móvel quanto conveniente à ordem local vigente. O lobisomem se apresenta na contradição. Em vista disso, reitero que o monstro em *As Boas Maneiras* habita o território privilegiado para a infância e, enquanto criança, o monstro já é a própria oposição. Enquanto criança-lobisomem, carrega simbolicamente a renovação, a experimentação, a curiosidade, ao mesmo tempo que é indesejado, repulsivo e disforme (Marques, 2021; Figueiredo, 2022).

Todo este percurso para a criação do lobisomem como criatura monstruosa e repugnante, através de diferentes olhares, reiteram sua mutabilidade diante de quem o constrói. Se somos civilizados, o lobisomem será a antítese da civilização, o símbolo da violência animalesca. Se somos cristãos, este lobisomem aparecerá como na sexta-feira santa e será amaldiçoado pela falta de batismo. Ele representará o que há de abjeto, deverá ser excluído, sobrepujado. Por outro lado, o lobisomem também pode ser um monstro a quem nos identificamos e atraímos, como o lobisomem-trans de Lino Arruda. São as forças de vetores opostos, o repelimento e a atração que os monstros são capazes de suscitar (Figueiredo, 2022, p. 21).

Algo curioso acontece com Joel, a criança-lobisomem, todas as vezes em que se transforma e, posteriormente, retorna ao seu estado humano. O filme nos oferece material para inferir que a cada transformação em monstro, a criança retorna diferente. É importante contextualizar que, todos os meses no período de lua cheia, cujas noites são mais iluminadas, e dentro da casa de Clara a criança-lobisomem se transforma, Joel costuma aparentar fraqueza, sendo impedido por sua cuidadora de frequentar a escola e ver os amigos, alegando algum tipo de adoecimento da criança. As pessoas próximas demonstram se preocupar com a fragilidade da saúde dele, diante do adoecimento mensal, mas são interrompidas pela firmeza de Clara que impede maiores intromissões.

Em um desses períodos, Clara deixa Joel com a vizinha Amélia enquanto cumpre seu turno de trabalho. A mulher, comovida com a palidez da criança e incomodada com o fato dele ter uma alimentação com restrição de alimentos de origem animal, regime imposto por Clara desde seu nascimento na tentativa de conter seus impulsos animalescos, frita um bife para a criança que, pela primeira vez sente o sabor da carne. A cena é o prelúdio do protagonismo do lobisomem na vida da criança. Joel parece tomado pelo sabor de algo que ansiava a vida toda, segura a carne com as mãos, sente seu cheiro com desejo, a observa como uma presa e a come de maneira voraz. Parece que algo que já vinha sendo anunciado é, finalmente, acessado naquele momento.

A partir de então, todas as vezes que a criança transforma-se em monstro a sua existência humana ganha nuances que estremecem as noções de pureza e inocência que Clara esforçava-se em preservar, ou imputar, em Joel (Russo, 2021). Ele não mais obedece sem questionar, não mais aceita comer a comida que lhe é oferecida sem reclamar, não mais naturaliza o absurdo de seu corpo algemado as paredes do quartinho, se recusa a conformação diante das lacunas em sua história de vida, não mais reprime seus desejos por viver sua infância. Joel exercita sua curiosidade ativamente, é ávido em defender seus desejos e, na ânsia por acessar as potencialidades de seu corpo vivo, parece acessar também uma série de sentimentos e emoções que até então pareciam amortecidos. Raiva, ansiedade, medo, descontrole, dor, coragem, fome, são estados que passam a ser mais visíveis na vida da criança que, até então, tinha a fragilidade como marca.

Nesse movimento, Joel parece que se autodefine enquanto passa por um processo de reconhecimento, e reconstrução, de si mesmo. A multiplicidade de sentimentos aos quais a criança parece se relacionar nesse novo momento rompe com um ideal em torno de oposições simplistas, como bom/mau. Há um movimento, um tanto devastador, em torno da necessidade de provocar alguma mudança em sua realidade, agora não mais passível de conformação (Lorde, 2018).

Como controlar o corpo da criança-lobisomem nesse contexto? O ser lobisomem instala Joel na linha imaginária da fronteira e, como um equilibrista eterno, cambaleia entre habitar a margem e estar à norma. Quando pende à norma, Joel, é uma criança branca, criada por uma mulher negra trabalhadora que dedica sua vida pela segurança e controle da criança, que vai à escola, tem amigos e aparenta ter boas relações com a vizinhança. A aparente saúde frágil de Joel, e as restrições alimentares, são indícios que o aproximam da monstruosidade mesmo quando “em norma”. As limitações impostas, que são justificadas pelo estado de saúde que demanda cuidados, indicam para todos que convivem com a criança que algo não está “normal”.

Quando pende à margem (ou seja, quando se aproxima do momento da transformação em lobisomem) ele é imediatamente trancado em um cômodo protegido por portas grossas, apelidado de “quartinho”, paredes cinzas, um colchão velho no chão, um cobertor, sozinho, com pescoço e mãos amarrados por algemas grossas presas na parede. Assim é garantida a sua transição pelos lados da fronteira de forma a salvaguardar a segurança dos outros e a sua, já que a sua vida, quando está à margem, encontra-se constantemente em risco. Quando pende a margem fora do “quartinho”, a criança-lobisomem passa a ser conduzida por seus desejos transgressores.

Nesse contexto, as correntes, as algemas, a restrição alimentar e de contato com o mundo exterior aparecem como métodos explícitos de controle do corpo e amansamento do monstro. São inseridas desde cedo e assimiladas à rotina da família de forma que o caráter insólito das práticas é naturalizado. Clara questiona Joel sobre como foi a noite no quartinho, pergunta se a criança conseguiu resistir ao impulso de morder as correntes, enquanto corta as garras de bicho e apara os pelos compridos que recobrem o corpo franzino do menino. O corpo fraco da criança após a transformação estabelece o tom da conversa: falam baixo, lenta e carinhosamente como que numa atenuação do absurdo presente no ambiente (Basílio, 2018; Figueiredo, 2022).

Esta cena, que nos conecta tanto com aspectos da humanidade quanto da monstrosidade de Joel, pode ser um exemplo ilustrativo da metáfora do lobisomem enquanto um equilibrista que margeia uma fronteira imaginária. É um jeito ilustrativo de exemplificar como os monstros não se sujeitam a uma categorização simplista, binária, escapando a rigidez das categorias de identificação, se negando a ser facilmente encaixado, seja na norma ou na margem. Se ele está fadado a transitar pelo espectro que compõe o aparente oceano entre as categorias monstro e humano, então o que é ele se não a própria transição? Nesse sentido, Cohen (2000, p. 30) nos lembra que “o monstro é uma espécie demasiadamente grande para ser encapsulada em qualquer sistema conceitual” e que “a geografia do monstro é um território ameaçador e, portanto, um espaço cultural sempre contestado”.

Como controlar, então, corpos negros no contexto do filme? Fanon (2020) descreve, o que interpreto como uma espécie de angústia, o estado de existência em que parece que nada pode ser feito para mudar a opressão advinda do fato de que “nenhuma chance me é concedida. Sou sobredeterminado a partir do exterior. Não sou escravo da “ideia” que os outros fazem de mim, mas da minha aparência” (p. 91). E por isso “eu me arrasto pelos cantos, fico em silêncio, aspiro ao anonimato, ao esquecimento. Vejam só, aceito tudo, desde que possa passar despercebido!” (p. 91). Aceitar as condições, nesse caso, é uma repercussão do controle em corpos negros.

Kilomba (2019) contribui com o raciocínio resgatando a ideia da máscara, o instrumento utilizado durante o período colonial com o objetivo de impedir que negros escravizados comessem o que fosse possível da plantação e, para além disso, os privava de qualquer comunicação. O silêncio compulsório provocado pela máscara é reencenado no filme, tendo sua topografia atualizada, para o modo “discreto” de Clara estar no mundo. Clara é silenciosa, presumo que muito por conta do sistemático silenciamento a qual foi submetida,

somado ao fato de que falamos a partir do interesse do outro em nos ouvir. Há pouco indício no filme de interesse pelo que ela pode ter a dizer.

Dessa forma, o silêncio, tão comumente relatado por mulheres negras, ganha protagonismo nas teorizações de Lorde (2018) propondo um manifesto em torno da transformação do silêncio em linguagem e ação. A autora pontua que, por vezes, a proteção que o silêncio parece proporcionar é ilusória, na medida que as formas de violência atravessam os corpos de modos diversos. Nesse sentido, ao questionar “quais são as palavras que você ainda não tem?” (p. 29) faz uma afirmação em torno da possibilidade da mudança, se é possível caminhar por percursos que propiciem o falar, assim como passamos por percursos que nos silenciam. Clara expressa seus desgostos às atitudes e imposições de Ana. É possível supor um percurso por caminhos que a silenciaram, mas não por caminhos que tiraram de si a expressão de indignação. O controle dos corpos, nesse sentido, não é absoluto e intransponível.

A abordagem da infância monstruosa no filme permite o entendimento de que é possível algum trânsito entre a margem e o centro, já que a figura da criança-lobisomem se manifesta em um corpo que permite tal deslocamento, ora menino branco, ora figura animalesca. É possível pensar em uma noção de espectro de humanidade, e mesmo que nunca chegue de fato ao centro, há um caminho que permite a movimentação, mesmo que perigosa, do equilibrista. Diferentemente disso, pensar a existência de corpos negros nessa organização social vai partir do pressuposto de que não há mobilidade dentro desse referencial de humanidade branco. Não há esforço que nos permita uma permanência, ou aproximação, efetiva do centro quando a cor da pele é o critério determinante para os que estão “dentro” ou “fora”. Lorde (2018) aponta algumas distorções nas formas manifestas do racismo, que torna pessoas visíveis ou invisibilizadas, que são possíveis de serem observadas na vivência de Clara: ao mesmo tempo em que é ela é invisibilizada enquanto sujeito, ela também é altamente visível, por vezes, nos mesmos espaços, como a figura perigosa criada pelo racismo.

Fanon (2020) se dedica a compreensão da situação do negro destituído da condição de homem. “Homem” aqui, ganha os contornos de universalidade e refere-se exclusivamente a homens brancos, de modo que a definição de humanidade plena é restrita a indivíduos que correspondam a esta caracterização: homem cisgênero, branco, heterossexual, europeu e sem deficiência. A cor da pele, para o autor, é condição imprescindível para a humanidade, de forma que pessoas negras habitariam a “zona do não ser, uma região extraordinariamente

estéril e árida” (p.13), e mulheres negras, por não serem homens e não seres brancas, encontrariam-se em um lugar ainda mais árido e estéril (Kilomba, 2019; Lorde, 2012).

Não há discussão sobre o fato de que a branquitude engendra um sistema que propicia que brancos se considerem superiores aos negros. Fanon (2020) destaca a situação social e econômica a qual está submetida a população negra, e que foi sistematicamente induzida, como um fator para analisar o processo psicológico envolvido na inferiorização, juntamente com uma “interiorização” desse complexo de inferioridade que passa por uma relação com a linguagem. Dessa forma ele considera essa dualidade superior-inferior a partir de elementos não só psicológicos, e internos, mas principalmente sociais, o que desloca a compreensão para além de uma questão individual, de modo que a “civilização branca e a cultura europeia impuseram ao negro um desvio existencial. [...] com frequência, aquilo que é chamado de alma negra é uma construção do branco” (Fanon, 2020, p. 17).

Audre Lorde (2018) contribui com o exposto acrescentando uma lente interseccional que possibilita a compreensão de outras dinâmicas de opressão que atravessam os corpos. Pontua o desinteresse do movimento de mulheres brancas em considerar “diferenças de raça, orientação sexual, classe e idade” (p. 78) e como esse fato é ameaçador à mobilização coletiva. A autora pondera, ainda, a importância de que, mesmo compreendendo e reconhecendo que a norma não comporta nossas existências, é essencial que não esqueçamos “outras distorções que envolvem a diferença, as quais nós mesmas podemos estar reproduzindo” (p. 78).

No que concerne a linguagem, Fanon (2020, p. 20) destaca que “falar é existir absolutamente para o outro” ao analisar o caso de negros antilhanos que incorporam a língua do colonizador, o francês, como forma de se aproximar dos brancos e, por conseguinte, da humanidade verdadeira. Falar, nesse sentido, não é um ato mecânico ou puramente formal necessário à comunicação, “é acima de tudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”. O complexo de inferioridade retorna nesse ponto quando o autor associa a assimilação da cultura do colonizador, essencialmente racista, com uma valoração negativa da cultura local.

Assimilar a língua e a cultura local, tornar-se um “quase branco”, ainda é habitar a margem. Não há escapatória, ser “quase” ainda é “não ser”, de modo que não há roupas, móveis, traquejos sociais, expressões ou língua europeia que desvie o negro de seu próprio corpo, de sua própria pele. O esforço impelido em se aproximar do referencial humano por si só é prova da desumanização, um lembrete da animalização imputada. “Disseram que o negro conecta o macaco ao homem; ao homem branco, obviamente” (Fanon, 2020, p. 30). O autor

ressalta ainda a necessidade de compreender que falar a língua do colonizador é um jeito de aproximar o sujeito negro de lugares que, “há meros cinquenta anos estavam interditados” (p. 36), um movimento que reconhece a alteridade desses sujeitos e não os coloca apenas como alienados, o que Lorde (2018) vai sinalizar como a possibilidade de ressignificar a linguagem que foi historicamente utilizada como instrumento de dominação como alternativa para um sistema de opressão.

No filme, o caráter insólito das práticas sociais é naturalizado, provocando a conexão com o fantástico contemporâneo. Desse modo, o sangue, a invasão da casa e do corpo, ajoelhar-se (Figura 6), estar de pé, ser repreendida, o quartinho da empregada, o isolamento afetivo e comunitário (e, conseqüentemente, a solidão), e outros fatores, apresentam de modo condensado, no tempo do filme, o horror que se presentifica na organização social. É familiar, é reconhecido, é comum à vivência de mulheres negras, assim como Clara. Não acontece sem resistência da parte dela, mas ainda assim é muito para ela.

Figura 6. Clara ajoelha para calçar o sapato em Ana.



Fonte: Rojas, Dutra (2017)

Destaco que, assim como a criança-lobisomem, Clara não obedece sem questionar. Não há um estado de conformação absoluta, e de identificação passiva com o lugar do subalterno em que foi colocada. Seu corpo manifesta resistências, na expressão facial, na direção do olhar, na saída do cômodo, no questionamento direto. O corpo talvez seja aquilo que mais resiste à conformação, mesmo que os comportamentos por vezes pareçam envoltos em uma camada de gesso ainda úmido, que enrijece os movimentos, impossibilitando a espontaneidade das ações (Kilomba, 2019). Fanon (2020, p. 93) adverte quanto à resistência quando ressalta que “as raças de pele clara passaram a desprezar as raças de pele escura e estas se recusam a aceitar por mais tempo a condição apagada que se pretende impor a elas”. Lorde (2018, p. 31) concorda e acrescenta que “para as mulheres negras, assim como para os homens negros, é evidente que, se nós não nos definirmos, seremos definidos pelos outros – para proveito deles e nosso prejuízo”.

Quando Cohen (2000, p. 33) explicita que “há a perturbadora sugestão de que esse corpo incoerente [do monstro], desnaturalizado e sempre sob risco de desagregação, pode muito bem ser o nosso próprio corpo” também nos aproximamos da metáfora do equilibrista, na medida que reitera o cambalear na linha tênue da monstruosidade. O corpo, aparece então, como em constante risco de desagregação e, por consequência, de questionamento quanto a sua humanidade. O corpo híbrido do monstro lobisomem é perturbador da ordem na medida que não se pretende a reprodução da “coerência” dos corpos normatizados. Ser um corpo que não se pretende a uma categorização fácil e nem a atingir a coerência da normatividade, talvez porque ela não lhe comporta, representa um perigo explícito à rígida estrutura normativa. O monstro sinaliza os limites da norma e imputa à cultura a responsabilidade de criar mecanismos para que a ordem seja mantida já que “o monstro ameaça destruir não apenas os membros individuais de uma sociedade, mas o próprio aparato cultural” (p. 37). Discussão que Fanon (2020) repercute ao destacar a impossibilidade de considerar cientificamente os argumentos que sustentam o racismo.

Sim, como se vê, invocando a humanidade, o sentimento de dignidade, o amor e a caridade, seria fácil provar ou obter o reconhecimento de que o negro é equiparável ao branco. Mas nosso objetivo é bem diverso: o que queremos é ajudar o negro a se libertar do arsenal complexual que brotou do seio da situação colonial (Fanon, 2020, p. 30).⁷

Ao mesmo tempo, Cohen (2000) indica o quão próxima se encontra a fronteira da monstruosidade, destacando a possibilidade de que as categorias não sejam tão objetivas como parecem. A existência do monstro é o sinal de que uma crise se aproxima. No filme, podemos notar que a criança-lobisomem instala uma crise, após a ameaça de ataque a sua amiga Amanda, durante a festa de São João da comunidade escolar. Enquanto Clara carrega o menino-lobisomem até sua casa, ao fundo é possível ouvir os sons da multidão enraivecida. Já trancados no quartinho, ela retira a bala alojada na perna da criança-lobisomem enquanto a multidão feroz se aproxima. A crise está instalada.

A comunidade pacata tem agora um objeto para o qual direciona sua violência. A fronteira foi estremecida: Joel não é mais uma criança, uma pessoa; a comunidade sente-se autorizada a responder com violência. Ao ousar borrar a fronteira a criança não é mais digna de proteção e será punida de maneira exemplar (Marques, 2021). A violência coletiva, nesse contexto, também pode ser compreendida como o instrumento utilizado pela sociedade para “solucionar um problema”, no caso, a existência de um núcleo familiar monstruoso, potencialmente ameaçador de uma ordem social normativa.

Cohen (2000) disserta sobre a capacidade do monstro de aterrorizar e atrair ao mesmo tempo, como se ele fosse espelho que reflete as partes de nós que não podemos expressar livremente, pois são proibidas, ou socialmente reprováveis. Dessa forma, o interesse na existência do monstro passa pelo desejo temporário de escapar da imposição. O corpo do monstro é espaço seguro e permanentemente delimitado para a expressão de fantasias de agressão, dominação e inversão que não são socialmente aceitas (Marques, 2021). A criança-lobisomem desperta a comunidade para os prazeres envolvidos nas dinâmicas de sentir o medo e provocar o medo, sentir dor e infligir dor e para experiências de corporeidades e de flerte com os limites da vida. Tudo isso de forma autorizada e sem colocar a humanidade em risco aparente.

O prazer escapista dá lugar ao horror apenas quando o monstro ameaça ultrapassar essas fronteiras, para destruir ou desconstruir as frágeis paredes da categoria e da cultura. Quando contido pela marginalização geográfica, de gênero, ou epistêmica, o monstro pode funcionar como um alter ego, como uma aliciante projeção do eu (um Outro eu) (Cohen, 2000, p. 47).

O potencial destrutivo do monstro está diretamente atrelado ao seu potencial desconstrutivo. Se o monstro é “aquele que revela” (Cohen, 2000, p.25) a sua existência na cultura revela o critério arbitrário para a divisão entre os diferentes. Na história Ocidental, contada por homens cisgêneros brancos europeus, é comum que mulheres, pessoas com deficiência, pessoas trans e pessoas não brancas sejam apontadas como monstros na medida que são aqueles que, por vezes, revelam as intrincadas relações normativas - e de violência - alinhadas à branquitude e à masculinidade. Diante da ideia de que “qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual” (p. 30), penso que este possa ser um dos principais elementos de conexão entre os protagonistas do filme. Clara, Ana e Joel são, cada um do seu lugar social, atravessados pela estrutura que controla seus corpos e decide se/como vivem ou morrem. Nesse ponto, um chamamento é necessário.

Talvez seja o momento de fazer a pergunta que sempre surge quando o monstro é discutido seriamente (sua inevitabilidade é um sintoma da profunda ansiedade sobre o que é e o que deve ser pensável, uma ansiedade que o processo da teoria do monstro está destinado a levantar): os monstros realmente existem? Eles seguramente devem existir, pois se eles não existissem, como existiríamos nós? (Cohen, 2000, p. 52).

As respostas possíveis não se propõem a serem definitivas, mas podem nos movimentar diante da factibilidade de que os monstros nos mostram nitidamente o oceano de possibilidades para a nossa existência. O reconhecimento de que a monstruosidade está mais próxima de nós do que talvez gostaríamos em um mundo normativo é terreno fértil para

reavaliação dos pressupostos culturais que regem nossas vidas. Os monstros nos indagam constantemente sobre os motivos pelos quais os criamos, talvez uma das respostas possíveis seja: os criamos para que possamos enxergar neles a humanidade que almejamos. Este seria um motivo pelos quais os monstros exercem tamanha fascinação (Gil, 2000; Cohen, 2000).

Sob esse ponto de vista, é simbólico observar que o término de *As Boas Maneiras* se dá com Clara libertando a criança monstruosa das correntes, dando-lhe as mãos e, em posição de ataque, ambos esperam que a multidão os alcance. Clara vê sua existência refletida na monstruosidade explícita de Joel e escolhe acolhê-lo, dar as mãos a ele e enfrentar os desafios que se seguem. Apesar de a criança-lobisomem não ter garantido o direito à proteção, no cinema de horror é criado o contexto para que ela possa tramar a sua própria rebelião contra a ordem estabelecida, ao contrário das crianças protegidas que são reféns da norma entranhada nos adultos (Preciado, 2013; Marques, 2021).

Por fim, Cohen (2000) explicita que a raça tem sido um elemento importante na criação dos monstros e, em um país cujas marcas da história colonial ainda sangram, é poderosa como a cultura, o gênero e a sexualidade. Talvez aqui, o horror fantástico contemporâneo esteja na memória viva, nos livros e nas histórias orais, nas noites, nas esquinas e na cor da pele. No filme, “o horror, de fato, reside nas relações de trabalho e poder que são exercidos entre os personagens humanos em detrimento do monstro sobrenatural” (Figueiredo, 2022, p. 41).

4 QUANDO ALIMENTA O OUTRO COM SEU SANGUE: REFLEXÕES E INTERSECÇÕES EM RELACIONAMENTOS INTER-RACIAIS ENTRE MULHERES

Minha avó é negra e sempre foi lavadeira, às vezes também fazia outros serviços domésticos. Quando eu tinha 11 anos (uma criança ainda), ela começou a lavar roupa para uma família que morava perto da gente. Certa vez, voltando da aula, a patroa dela me parou e disse que estava precisando de empregada e que eu poderia ir trocar de roupa e já ir limpar a casa dela. Eu disse que não era empregada. Ela disse: mas você não é filha da lavadeira? Eu disse que tinha que estudar e ela riu: “pra quê?”. Bom, a verdade é que essas famílias ainda gostariam de ter escravos, afinal, pobre e negro nasceram para servir eles, não é mesmo? Nojo. Respondendo a pergunta dela: pra ser jornalista (Preta-Rara, 2019, p. 125).

Somos apresentadas à personagem Clara em cenas incômodas marcadas por esperas, silêncios, vidros e grades que, juntos, reforçam uma sensação de enclausuramento e angústia que sinto em diversos momentos ao longo do filme. O elevador de serviço (Figura 7) também é um elemento que aparece logo nos primeiros segundos de filme, de forma que o “servir” vai se estabelecer como um marca em Clara, a acompanha e atravessa sua subjetividade no filme

enquanto, simbolicamente, remete às marcas históricas do trabalho doméstico na vida de mulheres negras brasileiras.

Figura 7. Clara é liberada para entrar no prédio



Fonte: Rojas, Dutra (2017)

Clara é uma mulher preta de pele retinta, magra, de cabeça raspada (na primeira parte do filme) e depois com um cabelo cacheado curto (na segunda parte do filme), usa roupas simples, majoritariamente calças jeans e camisetas em cores sóbrias, composição que na segunda parte do filme ganha cores mais vivas e variadas. Se comporta de maneira discreta, objetiva e silenciosa, quando fala, sua voz sai em tom baixo e pausadamente. Só sabemos dela aquilo que ela revela, já que o roteiro do filme é notável em apagar a história de sua vida, e ela é uma mulher de poucas palavras ditas, de gestos firmes e que, expressivamente, demonstra seus desconfortos. Importante destacar que comumente revelamos aquilo que nos é perguntado em interação com um outro e quase nada é perguntado para Clara, sobre si, sua história e seus desejos. Grada Kilomba (2019, p. 29) destaca que “alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que “pertencem”. E aquelas/es que não são ouvidas/os se tornam aquelas/es que “não pertencem”.

Na segunda parte do filme, além de cor, sua vida ganha uma movimentação. O cuidado à criança-lobisomem toma conta de sua rotina, agora não mais limitada a servir a Ana, mas pautada pelas restrições impostas à criança-lobisomem e aos ciclos da lua, o que, objetivamente, significam servir a criança. O percurso até a escola é acompanhado de sorrisos e cumprimentos, me parece que mais pela criança do que por Clara. Esse cenário se assemelha à dinâmica da primeira parte do filme, mantendo Clara em uma posição de invisibilização. As poucas interações são restritas e estruturalmente subalternizantes (e violentas), baseadas no uso de seu corpo como objeto para servir ao sujeito branco de formas variadas (Kilomba, 2019).

Sua casa ganha móveis, paredes pintadas, plantas e roupas no varal. A dona da casa em que mora se afeiçoa à criança, ao mesmo tempo em que segue questionando e atravessando a autoridade de Clara enquanto cuidadora, demarcando-a como incompetente enquanto ressalta sua posição de superioridade. Nesse sentido, percebo um contraste entre as duas partes do filme, mas também uma aproximação. A constância de uma dinâmica relacional, na medida que Clara continua desconsiderada em toda a sua alteridade nas relações com esses outros brancos, que são majoritariamente mulheres e atravessam sua vida de diferentes formas (Lorde, 2018; Kilomba, 2019).

Clara aparentemente conseguiu concluir seus estudos na área da saúde, ou conseguiu um trabalho em que pudesse utilizar os conhecimentos que já tinha. O que temos de concreto é que ela é responsável por uma farmácia, que treina Ângela, sua nova colega de trabalho, e que é sua função fechar o caixa e o empreendimento, funções que demandam responsabilidades e confiança. Acompanhamos ela fazendo uma visita domiciliar, o que aumenta o contato dela e de Joel com a comunidade, mas o roteiro segue sem dar indícios de que ela construa relações com as pessoas sem que ela seja cuidadora ou que haja algum interesse por sua vida. A única pessoa que parece demonstrar interesse genuíno em Clara é Ângela, uma mulher negra, que a convida para sair, que se preocupa e vai ao seu encontro quando ela não volta ao trabalho, tirando-a do cárcere no quartinho, que questiona se ela não tem uma vida fora o cuidado a Joel e que, mesmo maltratada por Clara, reconhece-a enquanto sujeito em sua dor, como em um resquício de coletividade negra que sobrevive ao trauma colonial (Kilomba, 2019).

O elevador de serviço, que chama a atenção logo nos primeiros segundos de filme, me direciona a outro elemento da obra que é bastante presente: a questão do território. Um elevador destinado somente aos trabalhadores estabelece uma divisão objetivo entre “nós e eles”, “os que servem e os que são servidos” e, historicamente, entre “pretos e brancos”. Por vezes a divisão dos espaços fica explícita no filme: Clara na cozinha e Ana na sala dançando; Clara em pé ao lado da mesa enquanto Ana faz sua refeição sentada; Clara ajoelhada no chão calçando a sandália em Ana enquanto esta, confortavelmente sentada a olha de cima; Ana sentada em uma grande e confortável poltrona enquanto Clara em uma espécie de banco mais baixo, tira os diamantes de suas botas; Ana vivendo em um prédio de classe alta na parte nobre e iluminada da cidade, enquanto Clara “atravessa o rio” para chegar em sua casa na periferia, escura e sob chuva constante.

Desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo

branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães de mato, capangas, etc, até à polícia formalmente constituída. Desde a casa grande e do sobrado até aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos "habitaçãois" (...) dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço (...) (González, 1984, p. 232).

O território aqui é compreendido sob a perspectiva de Milton Santos (1996) como o espaço físico transformado pelas ações que ocorrem nele, sendo constituído pelas relações sociais, econômicas, políticas e culturais e dotado de intencionalidade, história e relações de poder. Desta forma, o território guarda uma relação direta com os significados sobre o próprio corpo, o que Eduardo Miranda (2020, p.26) conceitua como “corpo-território é um texto vivo, um texto-corpo que narra as histórias e as experiências que o atravessa”. É importante destacar que Eduardo Miranda teoriza as nuances do corpo-território no campo da educação escolar, e aqui, tais considerações são contextualizadas para pensar educação em um sentido amplo que compreende o viver e o se relacionar em meio a práticas culturais. O autor nos ajuda a compreender como o corpo-território de pessoas negras é socializado a partir do lugar da negação.

Percebo a necessidade em realizar esse movimento de rememorar as trocas das minhas peles como um dos dispositivos que me conduz a tentar compreender como me foi negado o direito de ser o corpo-território que humanamente deveria se alimentar da espontaneidade, da criatividade, bem como dos encontros orgânicos com os outros corpos que cruzassem as encruzilhadas formativas (Miranda, 2020, p. 43).

É possível perceber como os limites do corpo-território de Clara são invadidos de maneira violenta por pessoas brancas ao longo de sua trajetória no filme: dona Amélia invade sua casa e se apropria de seus poucos bens pessoais; Ana senta em seu colo sem sua autorização; tem seu corpo arranhado e mordido por Ana em uma dinâmica animalésca de predadora e presa; Gilda se apoiando na mesa em que ela está sentada, forçando uma aproximação; seu sangue sendo sugado de seu peito pelo bebê-lobisomem. As fronteiras do corpo de Clara são totalmente borradas quando seu sangue, algo interno e vital, passa a servir de alimento ao outro branco, na boca mordida, na lâmina que corta a mão e no sangue que é sugado de seu peito. As relações se estabelecem de tal forma no filme que a diferença racial parece funcionar como marca que autoriza a invasão do corpo (Figura 8) (Kilomba, 2019).

Figura 8. Invasão do corpo de Clara.



Fonte: Rojas, Dutra (2017)

Estabelece-se dessa forma os elementos centrais de análise que delineiam a presença de Clara no filme, a partir de suas interações com os outros personagens e com o território. Considerando o corpo-território de Clara, me proponho a compreender as dinâmicas envolvidas na apropriação de seu corpo pelas mulheres brancas do filme, e observar como transita esse corpo negro pelos espaços, principalmente a partir de sua relação com o trabalho e na relação baseada no servir que se estabelece com outras personagens do filme. Considero o silêncio como um elemento importante de se tomar nota, também por me conectar intimamente com a representação de Clara como uma mulher silenciosa, discreta, mas de expressões evidentes. Esse contexto compreende o cerne da minha análise sobre como o racismo se manifesta em relacionamentos afetivos-sexuais entre mulheres.

4.1 O fio atravessa a carne: o corpo, o silêncio, o trabalho e o sangue

É evidente a separação territorial e os diferentes modos com que Clara e Ana se relacionam com o território e os lugares que ocupam no filme. Parecem existir fronteiras intransponíveis, ainda que invisíveis, que são delimitadas principalmente pela intersecção dos marcadores raça, gênero e classe, de modo que tal interação determina a ocupação dos espaços de modo distinto (Santos, 1996). Estas fronteiras retomam a ideia expressa por Kilomba (2019, p.42) de que “a capacidade que os corpos brancos têm de se mover livremente naquele recinto resulta no fato de eles estarem sempre “no lugar” - na não marcação da branquitude. A negritude, por outro lado, é significada pela marcação”.

Vemos o apartamento grande e bem iluminado de Ana contrastando com a película escura utilizada para representar a periferia da cidade onde Clara mora. O pequeno quarto da trabalhadora doméstica remunerada – conhecido popularmente como “quartinho da empregada”, dependência com quarto e banheiro conjugado, geralmente pouco iluminado – e o quarto de Ana com cama e janela grandes. A cozinha e a sala. Clara se posiciona em pé ao lado da mesa enquanto a patroa faz suas refeições. É Clara que se abaixa em cenas marcantes

para mim, seja pegando o livro que a mulher branca deixa cair, seja ajoelhada na loja calçando os sapatos nos pés da patroa. Na cena em que Clara retira os diamantes da bota da patroa, iluminadas pela luz da lareira, é ela quem é posicionada de forma inferior, enquanto Ana se senta em uma poltrona cujo formato me remete a imagem de um trono.

Não há como falar de trabalho doméstico sem falar do cotidiano. É a partir desse convívio diário que evidenciamos práticas violentas (aparentemente banais) de segregação dentro dos espaços urbanos, como o elevador de serviço e o modo como se configura que é lá que as pessoas negras devem andar. Raça, nesse contexto, é um dispositivo acionado de maneira enraizada para justificar desigualdades e organizar as dinâmicas espaciais e territoriais [...] (Teixeira, 2021, p. 68).

As posições ocupadas pelas protagonistas do filme ilustram a dinâmica centro e margem, humano e monstruoso, normal e anormal, nós e outros, características das relações racistas estabelecidas no período colonial e que fundamentalmente se entranham na sociedade. A “discrição” de Clara também aparece aqui como marca dessa dinâmica racial. Clara fala pouco durante a maior parte do filme, pouco sobre si, pouco sobre as situações que atravessam seu mundo. Quando fala, fala baixo, pausada e objetivamente. Parece que ela engole o mundo, enquanto é engolida por ele. Lorde (2018) aponta que “[...] você jamais é realmente inteira se mantiver o silêncio, porque sempre há aquele pedacinho dentro de você que quer ser posto para fora, [...] um dia ele se revolta e dá um soco na sua cara, por dentro” e reitera que essa revolta das palavras presas, por vezes, é direcionada a outra mulher negra, como ocorre com Clara e Ângela.

Nesse processo, tenho a impressão de que num dado momento Clara vomita palavras que precisou engolir durante toda a narrativa e grita com a mulher negra que é gentil com ela, que se preocupa e se coloca presente. É simbólico a fala de Clara já no percurso final da trama, em que ela enuncia que a colega precisa se virar sozinha e que não tem como ela ficar vigiando-a o tempo todo. Seria esse o grito que Clara teve que segurar durante toda a narrativa? Seria esse um desabafo sobre as condições às quais ela foi submetida que fizeram dela tão silenciosa? E isso só ocorre quando a narrativa já se encaminha para um desfecho, depois de mais de duas horas de filme. Esse contexto retoma o histórico de pessoas negras com a máscara utilizada no período colonial como instrumento de tortura, silenciamento e privação de alimento. Kilomba (2019, p.23) explica que

sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os “Outras/os”.

Na primeira parte do filme, em que a narrativa principal acaba contemplando a relação de trabalho e o relacionamento afetivo-sexual entre as personagens principais, o silêncio se constitui como uma característica marcante de Clara, e da relação entre Clara e Ana. O silêncio é aqui destacado não somente pela ausência de palavras faladas, ou do desejo de falar, mas compreende a dinâmica de construção da narrativa do filme que não fornece contextos para que Clara fale sobre si, que apaga sua história de vida e que assim constrói uma personagem que é atravessada por um processo de silenciamento. “‘Não escutar’ é uma estratégia que protege o sujeito branco de reconhecer o mundo subjetivo das pessoas negras [...] significa negar a subjetividade de pessoas negras” (Kilomba, 2019, p. 80).

Convido Saidiya Hartman (2020, p. 14) como suporte para compreender que a aparente homogeneização da figura se manifesta também nos apagamentos aos quais foi submetida, “ninguém lembrou do seu nome ou registrou as coisas que ela disse, ou observou que ela se recusou totalmente a dizer alguma coisa” (p. 14). A autora volta sua atenção à uma menina negra chamada Vênus, vítima de violência e morte durante o tráfico negreiro, que é brevemente mencionada nos registros de um navio negreiro britânico. Diante do apagamento de Vênus, Hartman (2020) discute como a escravidão além de produzir violência física também produziu o apagamento narrativo de vidas negras, especialmente de mulheres.

O apagamento atravessa sua vida cotidiana, em que seu corpo e seus pensamentos não encontram um caminho de retorno a si mesma, ou a seus desejos, “nenhum vislumbre da vulnerabilidade de seu rosto ou do que olhar para tal rosto poderia exigir” (p. 14). Suas elaborações constroem uma noção de que as histórias comumente contadas sobre mulheres negras são instrumentos que as transformam em mercadorias e cadáveres, enquanto a autora firma um compromisso em recontar histórias de violência tentando não reproduzir a mesma dinâmica violenta de apagamento em sua narração.

Este processo de silenciamento é sistemático na vivência de pessoas negras. Indicando que a boca, um órgão que simboliza o direito de se enunciar ao mundo e de qualificá-lo, precisa ser controlada. “Por que ela ou ele tem de ficar calada/o? O que poderia o sujeito negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o sujeito branco teria de ouvir?” (Kilomba, 2019, p.28). Nesse sentido, se a comunicação é um processo que encaminha o sujeito à identificação e ao pertencimento, os que não são ouvidos também não pertencem. Clara é então constantemente posicionada no filme como alguém que não pertence, nem ao bairro, nem à comunidade, nem nas relações, o que acentua a diferenciação entre ela e Ana.

Além da separação espacial, que revela as marcas do processo de colonização nas relações sociais e na organização das cidades, o corpo-território de Clara é invadido diversas

vezes por mulheres brancas no filme. Logo, se há uma demarcação geográfica bem definida dos lugares em que ambas transitam, quando a noção de território se expande e passa a compreender também os corpos que se relacionam com o ambiente, os limites do corpo-território da mulher negra parecem ser borrados, ou ignorados. Dessa forma, é possível estabelecer uma conexão entre as situações vividas por Clara e a figura das escravas domésticas durante o período colonial. Há uma continuidade da experiência da mulher negra que passa por um corpo-território que se constituiu sob a convenção social racista de que o trabalho doméstico é, não só uma possibilidade para sobrevivência, mas do servir como parte de uma essência negra, de modo que “ao longo da história, e mesmo após a abolição formal da escravatura, o trabalho doméstico tornou-se um dos principais meios de sobrevivência dessas mulheres” (Teixeira, 2021, p. 14; Bento, 2022; hooks, 2014).

A dinâmica apresentada no filme remete aos lugares que as mulheres negras ocupavam nas casas dos brancos no período colonial, a cozinha, em pé ao lado da mesa, alimentando crianças brancas, entre outros. Desse modo, Clara e as pessoas brancas em seu entorno (principalmente Ana, Dona Amélia, Joel) reencenam, em uma adaptação contemporânea, essas relações que são enraizadas nas dinâmicas estabelecidas durante o período escravocrata. A intenção é justamente lançar luz para o fato de que essas relações se estabelecem como tal porque são um reflexo das relações que estruturaram o nosso país em decorrência do processo de escravidão.

Nesse sentido, bell hooks (2014) pontua como a violência sofrida por mulheres negras durante o período colonial proporcionou as bases para o tratamento das mesmas no pós-abolição. Desse modo, as violências sexuais institucionalizadas por parte dos homens brancos, não só quebrou a integridade sexual das mulheres, como também conduziu o povo americano a uma conceito reiterado ao longo de séculos de desvalorização de corpos negros. O que a autora nomeia como “condicionamento racista-sexista”, explicitando o caráter intrinsecamente interseccional da violência e a manifestação concreta de como a dinâmica da escravidão tem sua permanência assegurada por meio da colonialidade.

Maria Aparecida Bento (2022, p. 80) retoma a “herança avassaladora” que é o trabalho doméstico na vida de mulheres negras, apontando como esse modelo de trabalho está na base da vida dessas mulheres, uma marca difícil de desassociar a pele preta considerando sua conexão direta com a escravidão. É interessante pensar no trabalho doméstico como uma “herança”, simbólica e de organização social, e observar algumas nuances da vida de Clara, a partir dos poucos dados que o filme nos oferece sobre sua história. Sabemos que ela não tem bens, porque sabemos que o mais valioso de sua casa é um microondas furtado pela dona da

casa em que mora, que Clara cuidou de sua avó doente até sua morte e que teve dificuldades para se manter em empregos ao longo de sua vida.

A “herança”, nesse caso, aquilo que é reservado a alguém, frequentemente antes de seu nascimento, apresenta-se então como algo previsível na vida de Clara: “cuidar, limpar e alimentar um lar” (Bento, 2022, p.80). Roteiro que, apesar de sofrer variações, é seguido por ela ao longo do filme e, para além disso, é instalado pelo olhar do outro: pelo porteiro que indica o elevador de serviço, pelos olhares da segurança do shopping, por dona Amélia que destitui Clara de qualquer alteridade, por Ana que a objetifica e invade seu corpo-território, por Gilda que invade seu espaço, e em sua relação com Joel que também é uma relação pautada pela servidão. Servir o outro acaba sendo a “herança” de Clara.

A herança servil não apaga os níveis de desemprego maiores entre mulheres negras, destacado por Bento (2022), que também se repete na história de vida de Clara. Sabemos que ela tem um histórico de não permanecer nos trabalhos por muito tempo, e que isso dificulta a sua vida no presente. Não ter uma referência profissional quase a impede de conseguir o emprego que pleiteava quando foi à casa de Ana, tendo sido salva por práticas de cuidado aprendidas, não sabemos ao certo se por meio da avó e/ou no curso de enfermagem. Apesar do filme não deixar explícito os motivos pelos quais sua vida é marcada por inconstâncias profissionais, sabemos que ela é trabalhadora, tem conhecimentos específicos na área da saúde, além de conhecimentos de etiqueta. Sabemos que nada disso é suficiente, na medida que mulheres negras pagam um preço alto somente por não serem brancas (González, 1984, p. 224).

Descendentes de escravocratas e descendentes de escravizados lidam com heranças acumuladas em histórias de muita dor e violência, que se refletem na vida concreta e simbólica das gerações contemporâneas. Fala-se muito na herança da escravidão e nos seus impactos negativos para as populações negras, mas quase nunca se fala na herança escravocrata e nos seus impactos positivos para pessoas brancas (Bento, 2022, p. 23).

Nesse ponto, torna-se importante explicitar como os marcadores de raça, de gênero e de classe se interseccionam de maneira ímpar, de modo a tecer explicações a respeito da associação popular, quase intrínseca, entre a imagem da mulher negra e o trabalho doméstico e, mais profundamente, ao servir de modo abrangente. A interseccionalidade é retomada nesse ponto como chave de compreensão da condição a qual estavam, e estão, submetidas mulheres negras por serem mulheres e por serem negras e pela estrutura escravocrata da sociedade brasileira. O termo cunhado por Kimberlé Crenshaw, em 1989, é ferramenta teórico-metodológica de compreensão sobre como se articulam os diversos marcadores

sociais, como raça, classe, gênero, orientação sexual, idade e território. A interseccionalidade parte do reconhecimento da inseparabilidade e não hierarquização de marcadores de subjetividade, de modo que “ [...] não é uma sobreposição de marcadores sociais, mas uma tecnologia de visibilidade dos sistemas de opressão simultâneos” (Akotirene, 2019, p. 13). Lorde (2012) destaca contundentemente como a perspectiva interseccional atravessa sua vivência ao destacar que

Dentro da comunidade lésbica eu sou Negra, e dentro da comunidade Negra eu sou lésbica. Qualquer ataque contra pessoas Negras é uma questão lésbica e gay porque eu e centenas de outras mulheres Negras somos partes da comunidade lésbica. Qualquer ataque contra lésbicas e gays é uma questão Negra, porque centenas de lésbicas e homens gays são Negros. Não há hierarquias de opressão. [...] E eu não posso escolher entre as frentes em que eu devo batalhar essas forças da discriminação, onde quer que elas apareçam pra me destruir. E quando elas aparecem para me destruir, não durará muito para que depois eles apareçam pra destruir você (Lorde, 2012, p. 7).

Há uma recusa à ideia simplista de somatória de opressões, em direção a compreensão de que nossos marcadores sociais se relacionam com contextos diferentes de modos diferentes, aproximando-os muito mais da ideia de cruzamento do que de somatória. Desta forma, cada contexto demanda uma leitura única da articulação de marcadores sociais, sem desconsiderar o caráter estrutural dos sistemas de opressão como o racismo, capitalismo e o cisheteropatriarcado (Akotirene, 2019; Teixeira, 2021; Kilomba, 2019). As diferenças quando compreendidas frequentemente como causas de separação, nos despotencializa em direção a algum tipo de libertação comunitária. Uma vivência comunitária “não deve significar uma supressão de nossas diferenças, nem a pretensão patética de que essas diferenças não existem” (Lorde, 2012, p. 23). Nas palavras de Carla Akotirene (2019, p. 25) “não somos a soma de opressões. Somos sujeitos que vivem sistemas de dominação estruturados em múltiplas opressões que se articulam de forma específica”.

“A interseccionalidade desfaz a pretensa universalidade da mulher como categoria política. O sujeito ‘mulher’ não é neutro: ele é racializado, sexualizado, localizado” (Akotirene, 2019, p. 38). No contexto do trabalho doméstico remunerado é possível citar os conflitos frequentes entre trabalhadoras e empregadoras como exemplos de como o gênero se articula com outros marcadores, como classe e raça, constituindo formas específicas de opressão. É importante considerar que mulheres negras e brancas, no caso do recorte da análise, estão submetidas aos efeitos marcantes do gênero como dispositivo de poder, atuando sobre os diferentes corpos racializados de maneiras distintas (Teixeira, 2021, p. 63).

O gênero é aqui compreendido como “uma construção social que se constitui por meio de performances reiteradas” (Butler, 2003, p. 200). O gênero se faz a partir do que é

performando, ou seja, a partir daquilo que se faz, e é uma repetição de ações que se estabeleceram paulatinamente ao longo do tempo dentro de determinada cultura. A reiteração dos padrões de ação, constituídos enquanto norma, são constantes e reguladas por discursos de poder, o que confere o caráter ilusório de verdade às concepções que conceituam gênero a partir de uma lógica biológica, essencial e fixa. Nesse sentido, compreender o gênero enquanto performance desloca-o de uma concepção binária de feminino-masculino, possibilitando a análise de variadas construções dentro das identidades de gênero (Butler, 2003; Teixeira, 2021).

bell hooks (2014, p. 35) descreve o ideal de mulher branca, aos moldes do sistema patriarcal, responsável pelo “culto da verdadeira natureza feminina”, disseminado no século XIX, e com impacto significativo sobre as mulheres negras escravizadas. Tais características, enquanto performances reiteradas, correspondiam à submissão ao seu marido, honrando-o, obedecendo-o e divertindo-o, tendo o amor como seu objetivo de vida, manifesto na criação das crianças e nos cuidados da casa. Além disso, era tímida, modesta, linda e graciosa, preservava sua inocência, natural simpatia e compaixão. Há um destaque ao caráter heterossexual intrínseco a compreensão do ser mulher. A autora relata um desejo, e um esforço, da parte de mulheres negras escravizadas de serem tratadas e consideradas como as mulheres brancas, com os privilégios da sociedade patriarcal, em busca das características atribuídas àquelas de pele clara.

Destaco que é possível estabelecer uma ponte entre Judith Butler (2003) e Carla Akotirene (2019) na medida em que, as normas de ação reiteradas sobre o que é ser mulher, por exemplo, são intrinsecamente relacionadas a outros marcadores. “A experiência envolve ambos porque construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de “raça” e na experiência do racismo” (Kilomba, 2019, p. 63). Por exemplo, enquanto a mitologia cristã designou mulheres negras enquanto representantes do pecado e da maldade, o que servia como justificativa para a desumanização e exploração sexual a qual estavam vulneravelmente submetidas, as mulheres brancas enfatizavam a imagem de pureza e inocência, fruto da intersecção entre o atravessamento racial e de gênero (hooks, 2014).

A partir da lente metodológica interseccional é possível compreender que, apesar da violência das normas de gênero atingirem os corpos de Clara e de Ana de maneira avassaladora, ambas dispõem de recursos materiais e psicológicos distintos para lidarem com as situações que só existem como tal a partir da articulação das suas condições de existência no mundo como mulher cis, negra, pobre, moradora de periferia ou mulher cis, branca, rica e

moradora de um bairro nobre. Nesse sentido, é a intersecção de marcadores que confere às protagonistas do filme determinadas condições e recursos de enfrentamento ao sistema de opressão cisheteropatriarcal.

Nesse sentido, compreende-se que mesmo o sexismo, enquanto um sistema de crenças que legitima a opressão masculina e a submissão feminina, situou mulheres negras e brancas historicamente em lugares distintos (hooks, 2000). Mulheres brancas encontravam-se veementemente submissas ao sistema patriarcal, em um período em que mulheres negras escravizadas sequer detinham o status de mulher, ou de pessoa, estando no lugar de objeto a serviço do homem branco, e também sendo usada por mulheres brancas no mesmo padrão desumanizante (González, 2018, apud Teixeira, 2021). Assim, gênero enquanto inegável elemento de desigualdade funciona em interação constante com o marcador racial, modificando os contornos da opressão e complexificando as análises. Pontuo, ainda, que o heterossexismo, enquanto um sistema que naturaliza e regula a união heterossexual como única orientação sexual legítima (Butler, 1990), também sofre implicações diretas do atravessamento de outros marcadores.

Em vista disso, chama a minha atenção a construção da cena da entrevista em que Ana dispensa uma mulher branca com qualificações e experiências como babá, que deixa explícito os limites do seu trabalho, que envolvem somente o cuidado à criança até os 3 anos. Fica explícito também que o valor do seu trabalho é maior do que a proposta feita por Ana, já que ela encerra a entrevista dizendo que vai avaliar a contraproposta da profissional. Por outro lado, temos Clara, que não foi enviada por agência (não sabemos como ela chegou até essa vaga), sem contatos de referência, sem qualificação formal completa, já que não concluiu o curso de enfermagem, e em vulnerabilidade social e financeira, já que dona Amélia expõe a Ana a situação dos aluguéis atrasados de Clara. Esta cena evidencia como o corpo de Clara é lido como um corpo passível de ser subordinado, de modo que, mesmo a vaga sendo para babá, na prática Ana a contrata para ser sua mucama, o que é reiterado em outros momentos em que o possibilidade que não aparece na conversa com a candidata branca.

O filme nos coloca diante do seguinte cenário: uma mulher negra e uma mulher branca pleiteando a mesma vaga; uma mulher branca a quem a vaga é restrita a trabalho como babá, no “preço do mercado” conforme anunciado por ela ao se despedir; uma mulher negra a quem a vaga de babá ganha os contornos do trabalho doméstico. Além de dormir no trabalho, Clara ainda terá que limpar a casa e cozinhar (mais a atribuição exigida posteriormente de fazer as compras). O recorte da conversa, e a cor da pele das envolvidas, me levam a hipotetizar que a

empregadora não faria para a babá branca a proposta dela se responsabilizar por todo o serviço doméstico da casa, como fez a Clara.

Isso revela as complexas dinâmicas entre “raça”, gênero e poder, e como a suposição de um mundo dividido entre homens poderosos e mulheres subordinadas não pode explicar o poder da mulher branca sobre mulheres e homens negros (Kilomba, 2019, p. 38).

Em menos de dez minutos de filme somos apresentadas a uma relação de exploração de trabalho, de classe, de raça e de gênero. Os contornos da relação entre as mulheres vão sendo delineados: se Ana tem como principal exigência alguém que a ajude o tempo todo, esse alguém, uma mulher negra, não pode/deve ter vida para além dos cuidados a ela, já que todo o seu tempo estará ocupado com o trabalho. O que leva à constatação de que duas mulheres pleiteando a mesma vaga de emprego “vão navegar de modos distintos os determinados espaços a partir da categoria racial” (Teixeira, 2021, p. 72). Essa diferença no fluir da vida, mesmo na ausência de privilégios financeiros, é parte importante da lógica em torno da ideia de uma “herança” do período colonial que atravessa a vivência de todas as pessoas, com topografias distintas, mas mantendo a mesma função: a manutenção dos privilégios de um segmento em desfavor de outro.

Trata-se da herança inscrita na subjetividade do coletivo, mas que não é reconhecida publicamente. O herdeiro branco se identifica com outros herdeiros brancos e se beneficia dessa herança, seja concreta, seja simbolicamente; em contrapartida, tem que servir ao seu grupo, protegê-lo e fortalecê-lo. Esse é o pacto, o acordo tácito, o contrato subjetivo não verbalizado: as novas gerações podem ser beneficiárias de tudo que foi acumulado, mas têm que se comprometer “tacitamente” a aumentar o legado e transmitir para as gerações seguintes, fortalecendo seu grupo no lugar de privilégio, que é transmitido como se fosse exclusivamente mérito. E no mesmo processo excluir outros grupos “não iguais” ou não suficientemente meritosos (Bento, 2022, p. 24).

Essa diferença também se apresenta de modo enfático quando observado que, enquanto Clara carrega em seu corpo-território a “herança” do trabalho doméstico, de uma parcela de nossas ancestrais negras que foram escravizadas, a “herança” de Ana, conforme apresentado no filme, são os diamantes em sua bota, o luxuoso apartamento em seu nome, seus cartões de crédito que usava para fazer compras no shopping. Mesmo sendo rejeitada por sua família por questões diretamente relacionadas à opressão de gênero (machismo, sexismo e conservadorismo) ela não é destituída da sua condição burguesa, o que lhe permite uma vida luxuosa, segura e confortável. Reitero que as condições históricas que proporcionam a Ana uma vida em que, mesmo apartada de seu seio familiar tradicional, ela ainda se mantenha segura financeiramente, referem-se ao trabalho escravo enquanto basilar para a economia da

metrópole (Portugal) e da colônia (Brasil) em seus distintos ciclos econômicos produzindo riqueza e consolidando a classe dominante brasileira (Bento, 2022).

Para além das propriedades da família, Ana, enquanto representação da branquitude, herda privilégios simbólicos e financeiros, ao mesmo tempo em que herda também o direito tácito à empatia, ao acolhimento, ao afeto. A existência da branquitude, e as garantias em torno de sua “herança”, dependem necessariamente da manutenção da dinâmica de opressão, em que o seu existir é o lugar da comodidade na dinâmica relacional com o outro (Kilomba, 2019; Bento, 2022).

Esse fenômeno tem um nome, branquitude, e sua perpetuação no tempo se deve a um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, que visa manter seus privilégios. É claro que elas competem entre si, mas é uma competição entre segmentos que se consideram iguais. [...] Esse pacto da branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o “universal”. Esse sentimento de ameaça está na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele (Bento, 2022, p. 18).

A branquitude é reiterada constantemente como o lugar da norma, do padrão, do belo, do confiável. Ao se apresentar como referência universal de ser humano há um deslocamento de tudo o que não se parece com esse “ideal” para o lugar do anormal e do desumano. É um lugar de manutenção de privilégios, que garante que tanto material, quanto simbolicamente, indivíduos brancos estarão resguardados. É também um lugar de conformação com a opressão, já que necessita da manutenção da ideia histórica de hierarquia racial para manter-se em um lugar de conforto. A branquitude é o sistema ao redor do qual a desigualdade precisa ser reiterada por meio da manutenção do racismo (Fanon, 2020; Kilomba, 2019; Bento, 2022). Compactuo com Viana (2022) em suas considerações de que o filme segue percursos que indicam seu enraizamento em ideais da branquitude. Clara é construída de modo a restringir sua existência à sua capacidade de servir indivíduos brancos, sejam eles Ana e Joel, seja atendendo aos interesses dos diretores/roteiristas brancos, perpetuando estereótipos racistas. Nesse sentido, o filme se mostra proficiente em apresentar como a estrutura racista organiza a sociedade ao mesmo tempo em que naturaliza simbolicamente essa mesma estrutura.

É o lugar da branquitude que promete a indivíduos brancos que só a eles é permitido alguns acessos (Bento, 2022; Kilomba, 2019). Retomar esse fato treina a atenção e permite analisar, por exemplo, a evidente descrença de Ana com os conhecimentos de etiqueta de Clara (Figura 9). A mulher branca deduz automaticamente que Clara não sabe como ligar uma lareira eletrônica e demonstra impaciência ao dar a instrução sobre o funcionamento do aparelho. Sem perguntar a Clara se havia dificuldade real, ou notar o comportamento da

mulher, já que quando Ana dá a instrução ela está sentada de costas para a lareira. É automático a herdeira branca supor que pessoas negras não têm o conhecimento sobre etiqueta e tecnologia. Tais deduções são baseadas em estereótipos de classe e raça que permeiam o imaginário de que ser negro no Brasil é ter uma vida pobre, financeira e simbolicamente, restrita de acessos e conhecimentos. Clara subverte as noções que Ana tem sobre ela desde os primeiros minutos de filme, seja com sua habilidade e rapidez no gerenciamento de uma crise de dor, seja demonstrando conhecimentos em “boas maneiras” aparentemente desconhecidos pela própria mulher branca (já que reclama do tamanho da colher de sopa adequadamente escolhida por Clara).

Figura 9. Ana questiona os conhecimentos de etiqueta de Clara



Fonte: Rojas, Dutra (2017)

Dessa forma, reconhecer a conexão entre a história do trabalho doméstico e a escravidão no país e, conseqüentemente, ao racismo que estrutura a sociedade brasileira, é essencial para compreender não só as condições que delineiam o trabalho doméstico remunerado, e toda a precariedade ainda envolvida nesse modelo, como também a própria condição da mulher negra na sociedade (Teixeira, 2021). Aqui, sou tomada pela memória vívida que me transporta a contextos em que, desde a infância, era “confundida” com a trabalhadora doméstica de minha própria mãe, uma mulher branca pobre. “Nesse cenário, a jovem menina não é vista como uma criança, mas sim como uma servente” (Kilomba, 2019, p. 62). Ser criança não atenuou a violência do racismo. Ser adulta também não, na medida que continuo sendo “confundida” com a trabalhadora doméstica quando frequento prédios de classe média como visitante. Meu corpo anuncia, e denuncia, algo que paira no imaginário social muito antes que eu possa apresentar as minhas qualificações acadêmicas e profissionais.

O lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. (Gonzalez, 1984, p.224)

Lélia González (1984) nos ajuda a compreender como a imagem da mulher negra foi forjada, em uma tentativa de limitar sua subjetividade, a partir das noções de mucama, mulata e mãe preta. A autora descreve que tais estereótipos restringem suas possibilidades levando a compreensão social de que a “mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão” (p. 226). hooks (2014) destaca como a amplitude de estereótipos negativos disseminados sobre mulheres negras nas mídias de massa da época, especialmente a televisão, foi um recurso importante não só para minar a autoestima de mulheres negras, como também reforçou o isolamento afetiva desse grupo. Enquanto as mídias disseminavam estereótipos negativos de mulheres negras, simultaneamente contrastavam a imagem de mulheres brancas como atraentes.

[...] se a gente articular divisão racial e sexual de trabalho fica até simples. Por que será que ela só desempenha atividades que não implicam em "lidar com o público"? Ou seja, em atividades onde não pode ser vista? Por que os anúncios de emprego falam tanto em "boa aparência"? Por que será que, nas casas das madames, ela só pode ser cozinheira, arrumadeira ou faxineira e raramente copeira? Por que é "natural" que ela seja a servente nas escolas, supermercados, hospitais, etc e tal? (Gonzales, 1984, p. 233).

A mucama seria a “escrava de estimação” (Lélia González, 1984, p. 229) que trabalhava na casa dos brancos executando os serviços domésticos e que, por vezes, era ama-de-leite para crianças brancas. A mulata refere-se ao estereótipo que intenta descrever a mulher negra a partir de uma posição de sexualização e, comumente, tem sua imagem ligada ao carnaval. Além de uma figura hipersexualizada, o estereótipo da mulata refere-se também a mulher negra vista como exótica, uma mulher negra nascida no Brasil com uma imagem interessante o suficiente para ser “exportada” por seu teor sexual, pelo desejo que desperta nos homens brancos, mas cuja existência continua pautada na desumanização e negação de direitos (p. 240).

bell hooks (2014, p. 39) contribui com a compreensão em torno do estereótipo da mulata ao destacar a ideia de que “todas as mulheres negras como sexualmente depravadas, imorais e perdidas”, o que, por consequência, pode ser compreendida a partir da noção desumanizante de que essas mulheres eram “sexualmente selvagens, e em termos sexuais uma selvagem sexual, uma não-humano”. A autora destaca que “a desvalorização da natureza feminina negra foi um consciente e deliberado esforço por parte dos brancos para sabotar a subida da autoconfiança e autorrespeito das mulheres negras” (p. 44). De modo que, para além de uma consequência direta da dominação racista, essa desvalorização também foi “um método calculado de controle social” (p. 44). Contexto que nos conecta às reflexões de Fanon

(2020) em torno da sexualidade das pessoas negras construídas como um aspecto animalesco e ameaçador, logo desumanizante e monstruoso.

A figura da doméstica aparece como um *continuum* das relações estabelecidas no período colonial que propiciam o surgimento e manutenção do estereótipo da mucama (hooks, 2014). Nesse sentido, “[...] à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas” (González, 1984, p. 230). O termo “permitida”, usado como adjetivo pela autora, é um lembrete de que as relações de exploração se mantêm mesmo após uma abolição “formal”. Assim, institui-se uma relação da sociedade com a trabalhadora doméstica remunerada, herdada da escravidão, pautada no menosprezo do sujeito, na desvalorização do trabalho e na desumanização. González (1984) mantém uma proximidade entre as figuras da mucama e da mulata, destacando sua oposição, mas também sua conexão. Enquanto a mulata é aquela objetificada, festejada e desejada por ser corpo carnavalesco, a objetificação da mucama (e da doméstica) parte do lugar da indiferença, do desprezo, justifica que “daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano” (p. 230).

Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas (González, 1984, p. 228).

Além da imagem da mulher com um comportamento sexual selvagem, hooks (2014, p. 48) aponta a disseminação da imagem da mulher negra como “a gorda e irritante figura maternal” que dedicava seus esforços ao cuidado das famílias brancas, a quem servia com vontade e passividade, e sua importância para o povo branco reside no fato de que era uma imagem de mulher negra tolerável, não mais uma ameaça a conformidade familiar branca. Era uma figura assexuada que resumia a visão racista-sexista que almeja a negra ideal como completamente submissa à vontade branca, por isso esse estereótipo “encarnava apenas as características que eles os colonizadores desejavam explorar” (p. 61). Descrição que dialoga com o estereótipo da mãe-preta descrito por González (1984).

O estereótipo da mãe-preta foi considerado pelos brancos como um exemplo de amor e dedicação às famílias brancas, principalmente às crianças brancas, enquanto que por “alguns negros muito apressados em seu julgamento” (González, 1984, p. 235) a figura era

considerada uma traidora da raça. Havia em torno da mãe-preta a ideia de bondade e ternura, uma boa negra para se ter por perto, quase vista como gente. González (1984, p. 235) questiona a ideia disseminada de que a figura da mãe-preta seria exemplo de amor e dedicação, ou de traição a seu povo. Para ela, “ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra”. É a mãe que amamenta, dá banho, está com a criança no momento de dormir e ao acordar, que acorda a noite com os choros, que ensina a falar e que conta as histórias. Quem executa tais funções é a mulher negra e, nesse sentido, a mãe-preta é a também a representação da mão de obra emocional escravizada, e todo o romantismo criado em torno da imagem de ternura é um mecanismo de disfarce das condições violentas da escravidão às quais essas mulheres estavam submetidas.

Raça, gênero e classe são articulados de tal forma no trabalho doméstico remunerado de mulheres negras que delineiam não só “à participação em determinados espaços, como também o bloqueio à própria saída de onde estão” (Teixeira, 2021, p. 54). O que permite a reflexão de que Clara, mesmo tendo experiências e expertises em outros campos de conhecimento, retorna ao trabalho doméstico remunerado como possibilidade para subsistência financeira. Nesse sentido, é importante considerar que não só o corpo-território de Clara se relaciona com a “herança avassaladora” (Bento, 2022, p. 80) do trabalho doméstico na vida de mulheres negras como também toda a sociedade branca colonial legitima esse lugar, de modo a dificultar as possibilidades de movimentação em direções diferentes para Clara (Miranda, 2020; Kilomba, 2019).

Como apresentado anteriormente, apesar de ser comum a figura da mulher negra escravizada que amamentava os filhos dos brancos, conhecidas como “amas-de-leite”, mesmo “amas-secas”, que não amamentavam crianças brancas, ainda guardavam a sua importância, revelando a manutenção de uma relação que era independente da necessidade de prover alimento às crianças portuguesas. Esse apontamento de Teixeira (2021) se conecta com um incômodo que perpassou a minha experiência com o filme. Ana passa a ser cuidada como uma criança indefesa nas minúcias da rotina. O modo com que Clara a coloca para dormir e a acorda remete ao cuidado que uma babá teria com uma criança, função inicial para a qual foi contratada. Afinal, Clara parece ter sido contratada para ser babá de Ana, uma pessoa adulta que performa certa fragilidade e incapacidade de cuidar de si, que são características do imaginário em torno da subjetividade da mulher branca (hooks, 2014). Impressão que é reforçada quando me recordo do recurso imagético, carregado de simbolismo, constituído pelo recorte da cena que revela o tapete de entrada da casa de Ana que remete a ideia de que

lá vive uma princesa (provavelmente relacionado ao arquétipo “clássico” da inocente e bondosa princesa da Disney⁹).

Esse clima de fragilidade contrasta com a agressividade das cenas sanguinolentas. Em uma das cenas que aparece Clara executando tarefas domésticas, ecoa em minha mente a voz de Elza Soares (2002) cantando com toda raiva e vivacidade que a “a carne mais barata do mercado é a carne negra”, enquanto no filme vejo Clara tirando os pacotes de carne crua que deixam a geladeira com uma aparência ensanguentada e substituindo-os por folhas verdes, legumes e frutas. Mais tarde no filme, veremos que essa carne, provavelmente “de primeira” (em contraposição à “carne de segunda”, uma carne barata como a carne negra), que a patroa não podia comer por recomendação médica, já que ataçava o lobisomem sendo gestado em seu ventre, foi substituída simbólica, mas também efetivamente, por Clara.

Clara que tira as carnes da geladeira da mulher branca porque esta não podia consumir, serviu de alimento à mulher que ansiava por satisfazer-se. Ela serve de alimento quando é forçosamente beijada, mordida e arranhada por Ana em transe durante uma lua cheia sob os efeitos da gravidez monstruosa e quando corta sua própria mão para que a patroa tenha seu desejo/necessidade por carne vermelha satisfeita. Nessas passagens, o sangue é o elemento que mancha e marca a relação entre Clara e Ana explicitando a dinâmica de apropriação e subalternização do corpo da mulher negra, enquanto simultaneamente coloca a mulher branca no lugar da inocência e da não intencionalidade, já que sua violência é justificada pelo sonambulismo provocado pela maldição do lobisomem ou, ainda, porque ela não pediu que Clara cortasse sua mão para que seu sangue servisse de alimento. Essa dinâmica serve de metáfora fantástica contemporânea para a violência e pervasividade do racismo enquanto, pedagogicamente, ensina e/ou reforça estereótipos que conectam a imagem do indivíduo branco a bondade e inocência e do sujeito negro como submisso (Kellner, 2004; Camozzato, 2012; Barrenechea, 1972; hooks, 2014; Kilomba, 2019).

Na cena seguinte ao beijo-mordida vemos Ana, iluminada com uma luz da manhã, olhos castanhos claros destacados, uma roupa de cor clara, expressão serena e ao mesmo tempo confusa, cabelos semi presos e sendo cuidada por Clara, a mulher de quem tirou sangue na noite anterior e que permanece a todo tempo de costas pra luz. Tais elementos da cena (iluminação, fotografia, figurino, posição das personagens) contribuem para o reforço a narrativa da mulher branca inocente, que precisa ser protegida, que tem o perdão sob suas atitudes garantido, quando eventualmente é responsabilizada por elas (hooks, 2014; Kilomba,

⁹ The Walt Disney Company, conhecida simplesmente como Disney, é uma companhia multinacional estadunidense de mídia de massa sediada no Walt Disney Studios, em Burbank, Califórnia.

2019). Nesse caso, o sonambulismo de Ana é simbólico para representar a construção histórica da figura da mulher branca de boa índole, cujos comportamentos violentos só podem ser considerados se essa mulher branca estiver sob controle de algo/alguém externo, seja a maldição do lobisomem que influencia seu corpo (como no filme), seja a cultura e o racismo estrutural – justificativa comum de mulheres brancas acusadas de racismo que vestem blusas brancas e, de cara limpa em suas redes sociais, responsabilizam a sociedade que as construíram de forma racista, assim fazendo a manutenção da sua inocência e recebendo o perdão e a admiração por sua (falsa) consciência racial.

O que seria, então, “as boas maneiras” às quais o título se refere? Penso nas “boas maneiras” de Clara, em seus socialmente improváveis conhecimentos de etiqueta. O que me leva a considerar suas características de ser discreta, polida, altruísta, no bojo das “boas maneiras” esperadas, ou exigidas, de pessoas negras, principalmente de mulheres negras, enquanto resquícios das relações estabelecidas durante a escravidão. Nessa perspectiva, também considero “as boas maneiras” como uma metáfora para a dinâmica das relações inter-raciais, em que os modos de se relacionar, herdados do período colonial, são reiterados como práticas adequadas ou comuns. “As boas maneiras” pode se configurar, ainda, como um lembrete da norma que controla os corpos e atravessa as relações, de modo que são “boas” muito mais por serem úteis à manutenção de uma ordem social hegemônica do que pelas suas qualidades de ação.

A relação de Clara e Ana é, portanto, marcadamente uma relação de poder, de dominação e de apropriação, por exemplo, ao observar como Ana se apropria muito rapidamente do corpo de Clara numa lógica das relações de poder. E nesse contexto, destaco a impossibilidade de enxergar o relacionamento afetivo-sexual mantido por elas fora das fronteiras estabelecidas nas relações entre brancos e negros durante a escravidão, principalmente entre mulheres brancas e negras. Nesse sentido, mesmo a relação afetiva-sexual ainda mantém os contornos de uma relação de trabalho, na medida que toda a dinâmica estabelecida é pautada no cuidado, preocupação, dedicação, de Clara para Ana. Destaco aqui como classe e raça são intrinsecamente relacionadas e constroem os contornos da relação afetivo-sexual apresentada no filme (Kilomba, 2019). Afeto e trabalho se misturam de modo que, mesmo dentro do relacionamento afetivo-sexual, Clara ainda é colocada numa posição de servidão e tendo sua subjetividade, para além do que ela pode servir a outra, invisibilizada (hooks, 2014; Lorde, 2018). Garcia (2023), ao analisar o filme, romantiza e atenua as relações de poder envolvidas no relacionamento afetivo-sexual inter-racial entre as protagonistas ao afirmar que Clara passou “de assalariada sobrecarregada por um trabalho

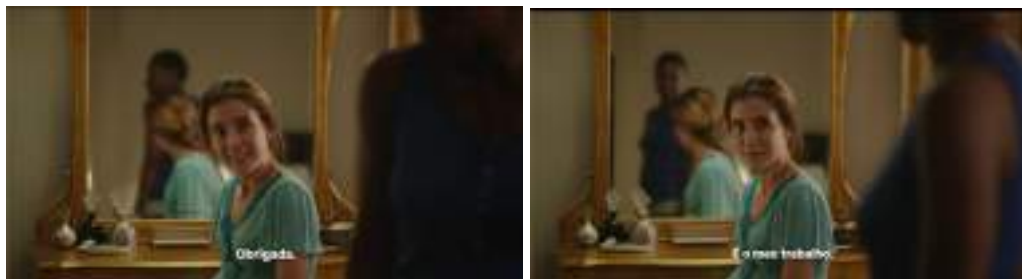
exploratório para uma persona protetora que cuida do amor de sua vida durante a gravidez” (p. 8). Afirmar a existência de Clara enquanto “amante protetora” (p. 8) é reforçar performances de cuidado estereotipadas que ignoram como relações inter-raciais reproduzem dinâmicas coloniais.

Juliana Teixeira (2021, p. 25) destaca as violências as quais as trabalhadoras domésticas remuneradas que residem no local de trabalho, assim como Clara, estão expostas. Residir no trabalho faz com que Clara seja constantemente interpelada pelos interesses e necessidades de Ana, tendo pouca disponibilidade para se dedicar à sua vida pessoal. São restritas as possibilidades de Clara de cultivo e manutenção de outros vínculos sociais e afetivos para além do espaço do apartamento no qual vive em um sistema de quase confinamento com a patroa. O isolamento social e afetivo causado por essa configuração trabalhista acentua o processo de silenciamento e isolamento dessas mulheres, de modo que manter pessoas negras “em seu lugar”, apartadas de suas vivências comunitárias, é expressão do racismo (Kilomba, 2019). A dinâmica de dedicação praticamente integral às quais as mulheres submetidas ao regime de moradia no local de trabalho estão expostas é terreno fértil para discursos do tipo “como se fosse parte da família”.

Ao mesmo tempo em que a relação podia (e pode) envolver um clima de afetividade e proximidade, mantinha as divisões hierárquicas relativas aos acessos aos espaços e às práticas dos patrões. O problema dessas contradições é que traduzir essas relações de trabalho em afetividade mascara relações de poder e desigualdades (Teixeira, 2021, p. 25).

Nesse sentido, considerando a qualidade dos vínculos expostos no filme, ter a relação de trabalho doméstico remunerado atravessado pela afetividade entre as mulheres serviu de instrumento para mascarar relações racistas. Desta forma, na relação entre Clara e Ana as posições afetivas e trabalhistas se alternam e se misturam, ao longo da primeira parte do filme, vide momento do filme em que Ana faz um agradecimento e Clara responde que é seu trabalho (Figura 10). O que pode possibilitar um disfarce do racismo determinante do modo como as relações entre as mulheres acontecem, e disfarçar, ou revelar, como o olhar social naturaliza a servidão e o sacrifício de mulheres negras (hooks, 2014).

Figura 10. Clara destaca a relação trabalhista mesmo diante de um agradecimento afetivo de Ana.



Fonte: Rojas, Dutra (2017)

Nesse ponto, considero importante retomar os estudos sobre relações inter-raciais citados anteriormente diante do reconhecimento de alguns achados em comum. Schucman (2018) discute o complexo processo subjetivo envolvido na identificação racial e afirma que, no geral, as concepções em torno do “ser negro” são negativadas, enquanto o “ser branco” são positivadas, aspecto reconhecido nas análises em torno das personagens. A autora também destaca como o racismo anda ao lado do afeto em famílias inter-raciais, havendo a identificação de mecanismos de negação que tentam “apagar” a cor dos integrantes do grupo familiar, dinâmica proeminente nos achados de Barros (2003). A intersecção dos marcadores sociais como forma de produção de opressões específicas aparece no trabalho da autora, assim como na compreensão da relação de Clara e Ana. Schucman (2018) destaca a hierarquização de gênero, interseccionado com raça, reforça a figura do participante homem branco como aquele detentor do poder da palavra e das classificações, reiterando a dinâmica de centralidade do homem branco no espectro da humanidade, mesmo diante de mulheres brancas (Fanon, 2020; hooks, 2014).

Moutinho (2004), assim como Schucman (2018), teoriza sobre a perspectiva de relações heterossexuais, na medida em que todos os participantes de sua pesquisa relataram relações nesse modelo. Compartilho com a autora um entendimento central na compreensão do lugar que mulheres negras ocupam em relacionamentos, o que a autora conceitua como “erotismo”, e me conecta com o estereótipo da mulata sexualizada descrita por González (1984). Tanto as dinâmicas descritas no filme como os achados de Moutinho (2004) reforçam o lugar sexualizado das pessoas negras, valorizando o estereótipo em torno do desempenho sexual que é desumanizante.

Longo (2011) encerra seu texto se posicionando de modo diferente do que o encontrado em outros estudos sobre o tema (Schucman, 2018; Moutinho, 2004; Barros, 2003), afirmando que o significativo aumento no número de uniões inter-raciais terá como reflexo uma constituição social cada vez mais miscigenada levando, conseqüentemente, ao efeito positivo de redução da discriminação racial. Projeção que parece desconsiderar como o

racismo se perpetua no interior das relações, disseminando-se pelas relações estabelecidas com os descendentes, como descrito por Schucman (2018). Atribui também um caráter salvador do afeto, contribuindo com perspectivas alienantes que discursam em prol de um amor que não vê a cor dos indivíduos.

Nesse sentido, reitero que os lugares históricos e coloniais constroem os corpos-territórios de Clara e Ana e o modo como eles vão se relacionar entre si e com o mundo. Os lugares ocupados por pessoas negras e brancas não deixaram de reproduzir a dinâmica do período colonial onde as mulheres negras ainda são majoritariamente as que servem, limpam, cuidam, dão de comer e organizam as casas de mulheres brancas. A esse respeito, Grijalva (2020) reitera a necessidade de historicizar os corpos, compreendendo seu estar no mundo a partir dos discursos e ideias que os rodeiam, o que pode ser potente e transformador, assim como pode ser desolador em uma sociedade como a nossa, estruturalmente racista.

Assumo meu corpo como território político porque o entendo como histórico, e não biológico. E, conseqüentemente, assumo que ele foi nomeado e construído a partir de ideologias, discursos e ideias que justificaram sua opressão, exploração, submissão, alienação e desvalorização. A partir daí, reconheço meu corpo como um território com história, memória e conhecimentos, tanto ancestrais quanto próprios, da minha história íntima (Grijalva, 2020, p. 9).

Desta forma, observar o corpo-território de Clara no filme e as relações que vão sendo estabelecidas com ele me remete a relações coloniais em que corpos negros foram formalmente propriedade dos brancos, objetos a serem avaliados, precificados e vendidos. A relação que estabeleço é que, apesar de Clara não ter sido formalmente comprada, o que poderia ser um modo concreto de demonstrar sua objetificação, as relações construídas com ela, no filme, são em sua maior parte relações em que ela aparece destituída do direito ao desejo e ao uso do próprio corpo que não seja para satisfazer o outro.

Parece que sua existência é pautada em ser usada pelo outro, que é majoritariamente um sujeito branco. Seja para satisfazer Ana em seu desejo por carne, seja dar parte do seu próprio corpo de comer ao bebê lobisomem. O que Clara recebe nessas relações? Que tipo de atenção, de satisfação, de afeto recíproco direcionado a si ela tem dessas relações? Essas perguntas que atravessam a minha experiência com o filme e me conectam com as reflexões em torno das sutilezas e pervasividade do racismo, de modo que a assimilação do lugar do servo, do inferior, do desumano, ocorre também por parte da pessoa negra exposta a uma estrutura social racista de séculos. Dessa forma, Teixeira (2021, p. 78) lembra que “A questão da raça influencia suas artes de cuidar porque, pensando em estruturas sociopolíticas mais

abrangentes, lida com relações de poder que atribuíram a identidade social negra à responsabilidade pelo servir [...]” e isso compromete as práticas de cuidado que atravessam as relações.

5 A LAREIRA DE SI GUARDA A CHAMA QUE NUNCA QUE SE APAGA: UM POUCO DAS AGÊNCIAS DE CLARA

Enquanto uma pesquisadora, e pesquisadora negra, considero importante que meu olhar não reduza a vivência de Clara somente a partir das situações de subalternidade. Reduzir a experiência de uma pessoa negra no mundo às dinâmicas do racismo a qual seu corpo está submetido é também um *modus operandi* do racismo. É também uma forma de destituir o corpo negro do status de pessoa, coisificando-o. Nesse sentido, reservar um espaço para a descrição dos momentos de agência de Clara, de subversão, de descontentamento, é um modo de destacar nela o status de sujeito que se perde ao longo da narrativa do filme e também um jeito de afirmar alternativas para que novos caminhos sejam possíveis.

Para isso, dialogo e me inspiro em Saidiya Hartman (2020) e em seu incansável compromisso de reescrever histórias não escritas, não ditas, apagadas, enterradas nos porões dos navios negreiros ou, ainda, repousadas eternamente no fundo do atlântico. A autora, no texto “Vênus em dois atos”, intenciona compreender a presença da figura de Vênus nos arquivos da escravidão, também a partir daquilo que não é dito, do silêncio do emblemático arquétipo da mulher escravizada, na medida que “Vênus evidencia a convergência do terror e do prazer na economia libidinal da escravidão” (p. 13). Hartman (2020) além de apresentar os vários nomes pelos quais Vênus foi chamada, também destaca os lugares em que ela pode ser encontrada, evidenciando que as violências no navio negreiro atravessaram os séculos e foram parar nos quartos dos senhores de escravos, laboratórios médicos, nas cozinhas de famílias brancas.

A autora, assim, reitera que independente do nome e do local em que ela se encontra “em todos eles ela é chamada de Vênus” (Hartman, 2020, p. 14). Talvez, aqui, a minha Clara seja também um pouco da Vênus de Hartman, já que pouco é dito sobre ela no filme para além da precariedade, da dedicação ao outro, do silêncio e do sangue. As ausências na história de vida de Clara percorrem a minha experiência com o filme, de modo que as lacunas dão origem aos anseios por conhecê-la (p. 18).

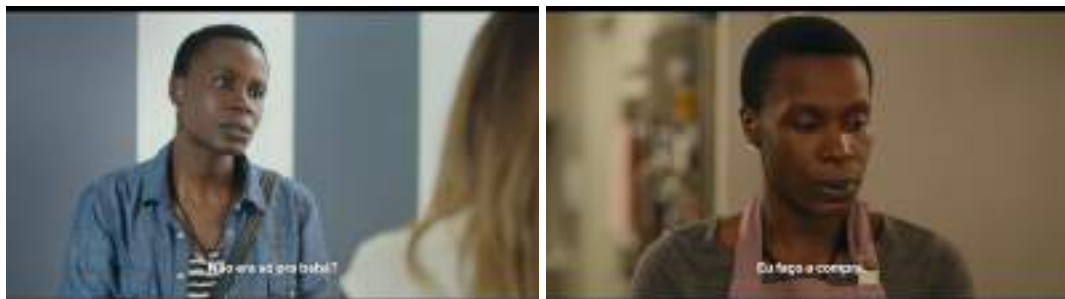
As agências de Clara, são os momentos em que ela age em direção a si mesma, guiada por seus valores e sentimentos. Uma manifestação possível das agências da personagem está

ligada ao erótico, que é apontado por Lorde (2012) como um aspecto da existência das mulheres, como um poder, uma fonte de poder inerente às culturas oprimidas, como uma chama interior que emana do íntimo dos nossos sentimentos, por vezes não pronunciados ou irreconhecíveis. O erótico é aqui compreendido como um potencial para a mudança, motivo pelo qual há um esforço reiterado para reprimi-lo. A autora destaca que a opressão feminina na sociedade ocidental teve como uma das consequências “[...] a falsa crença de que, só pela supressão do erótico de nossas vidas e consciências, podemos ser verdadeiramente fortes. Mas tal força é ilusória, porque vem maquiada no contexto dos modelos masculinos de poder” (Lorde, 2012, p. 9). Não há confusão entre a pornografia, ou uma experiência de abuso, com o erótico. Ela descreve esse poder a partir de uma relação íntima estabelecida com nossos sentimentos, enquanto a pornografia estaria no lugar de supressão do sentimento.

O que tem uma aproximação com o que hooks (2014) relata como o processo em que mulheres negras foram descritas como amazonas, a personificação do arquétipo da mulher forte e guerreira, porque eram vistas pelos homens brancos como capazes de suportar infortúnios que mulheres brancas, “mulheres de verdade”, supostamente não conseguiriam. Tal caracterização reforçava mulheres negras no lugar da selvagem, da não-humana. Essa “força”, juntamente com o estereótipo de mulheres negras más, pode ser compreendido como uma forma de lidar com um mundo heterossexista e racista que retira, por vezes, o nosso direito à vulnerabilidade. Há aqui um desejo manifesto em prol da retomada, ou encontro, do erótico e da raiva, no caminho para a autodefinição (Lorde, 2012; Lorde, 2018).

Destaco que os maiores momentos de agências de Clara no relacionamento com uma mulher branca, referem-se a gestos e expressões, muito mais que a palavras. Clara expressa a insatisfação diante do acúmulo de funções no trabalho, que eram diferentes do descrito na vaga ou do combinado na entrevista (Figura 11). Ela questiona explicitamente Ana sobre os combinados prévios e, apesar de não conseguir uma mudança de postura da patroa, a insatisfação foi manifestada. Esses momentos são compreendidos como expressão de resistência de Clara à dinâmica de subalternização a qual está frequentemente submetida no filme, além de indicar um compromisso estabelecido consigo. A expressão de sentimentos, como a raiva e a indignação, promove momentos de desidentificação de Clara com o lugar do subalterno.

Figura 11. Momentos em que Clara demonstra insatisfação diante do acúmulo de funções



Fonte: Rojas, Dutra (2017)

Destaco que imputar sentimentos a Clara, que não foram ditos por ela, é parte do meu processo de identificação com a personagem, naqueles lugares em que nos encontramos lado a lado. Destaco a raiva como reação apropriada ao racismo e, acima de tudo, a necessidade de aprender a usá-la contra as opressões que dão origem ao sentimento. Enquanto “o ódio é a fúria daqueles que não compartilham os nossos objetivos, e a sua finalidade é a morte e a destruição. A raiva é um sofrimento causado pelas distorções entre semelhantes, e a sua finalidade é a mudança” (Lorde, 2018, p. 87). A raiva, nesse sentido, é potencialmente movimento em direção à redefinição. Sentir e ouvir a raiva, pessoal e coletiva, pode ser fonte potente de empoderamento.

A maioria de nós não aprendeu a encarar a raiva de forma construtiva, de todo modo ela, por vezes, garante a nossa sobrevivência. Entendo que ela garantiu a sobrevivência de Clara, e a minha sobrevivência, como alguém que cresceu “metabolizando o ódio como o pão de cada dia” (Lorde, 2018, p. 103). Aqui, o potencial transgressor do erótico se une aos usos da raiva como movimento de mudança em prol de uma força revigorante e provocativa que contribua com a construção de um mundo em que todas nós possamos crescer, amar e nos reconhecermos umas nas outras.

É importante destacar que Clara também faz movimentos de subversão à lógica imposta para si por meio da educação. Sabemos, logo no começo do filme, que ela começou um curso de enfermagem e, na parte dois, ela trabalha como responsável em uma farmácia, o que pode ser um indício de que ela conseguiu terminar o curso. Apesar da lógica de subalternização, características do trabalho doméstico de mulheres negras, continuar presente em relações frequentes de Clara, destaco os deslocamentos que foram possíveis em sua história de vida, demonstrando que a identidade negra, assim como nenhuma outra, não é fixa (Lorde, 2012).

Desta forma, se a guerra contra a desumanização é interminável para aqueles que vivem e amam nas trincheiras, como apontado por Lorde (2018, p. 80), pois então que seja uma possibilidade almejar a redefinição dos padrões da própria humanidade ou, ainda, que a

monstruosidade possa ser concebida enquanto lugar de morada e acolhimento. Que o percurso em direção a autodefinição, passe também por definir novos jeitos de ser sujeito e sujeita no mundo. Pois se o mundo tal qual foi construído e nos foi imposto não atende a nós e as nossas necessidades, e as tentativas e reestruturação reproduzem as conhecidas dinâmicas de opressão, que possamos coletivamente nos dedicar à construção de novos mundos.

NOTAS FINAIS (E DE CONTINUIDADE)

Se me fosse pedido para descrever o filme hoje, eu o descreveria como um filme sobre fronteiras. Nele, a humanidade e a monstruosidade são negociadas quadro-a-quadro, seja na rara existência de uma criança-lobisomem em uma produção cinematográfica, seja pela subjetividade de uma mulher negra manchada (e forjada) pelo racismo, reencenando em suas relações dinâmicas de opressão conhecidas, seja pela forma como o cisheteropatriarcado branco atravessa as possibilidades de vida e escolha, mesmo para uma mulher branca com boa condição financeira. Os marcadores sociais – como raça, classe, gênero, orientação sexual, território e idade – são articulados de forma ricamente representativa de como se dão as relações sociais no Brasil, fazendo com que seja difícil não se identificar em alguns momentos.

Nesse sentido, o cinema brasileiro segue trilhando caminhos em direção à representação de aspectos da realidade nacional de forma ousada e criativa, características de como o cinema aconteceu, e acontece, em nosso território. *As Boas Maneiras* se constitui como um bom representante do cinema de horror fantástico contemporâneo. Afinal, o que pode ser mais horrorífico do que nossas próprias mazelas sociais expostas com naturalidade, e uma certa angústia, disfarçadas sobre a encenação fantástica de um filme de lobisomem? (Barrenechea, 1972).

O cinema reafirma, dessa forma, seu caráter pedagógico, não só a partir das imagens que, intencionalmente, escolhem veicular, mas também em como elas são apresentadas. Aprendemos muito sobre um contexto histórico cultural a partir daquilo que está nas entrelinhas, ou até sobre o que não é dito, que está na posição das personagens, nos olhares atravessados, nos modos como a luz ou a sombra incidem sobre os corpos e sobre os ambientes, que se apresenta nas cores das paredes, no escrito no tapete, nos vidros que reforçam a sensação de enclausuramento e angústia. Destaco que o modo com que os diretores brancos escolhem as nuances apresentadas em *As Boas Maneiras* também é pedagógico, na medida que nos ensina muito sobre como seus corpos-territórios estão no

mundo, interagem como ele, e compreendem o outro, a partir da própria branquitude. Dizer isso não é afirmar que o filme guarda uma literalidade das compreensões de quem o idealizou, na medida em que compreendo que a linguagem cinematográfica guarda suas próprias articulações, mas reitero que o que foi defendido ao longo do texto: nossos corpos são históricos, o que e como fazemos o mundo resgata de alguma forma essa historicidade, seja nos dinâmicas de trabalho, nas relações afetivas, na produção de arte e/ou em produtos culturais.

A monstrosidade, que recebe um espaço importante em minhas análises, é compreendida como uma consequência das normas rígidas criadas para garantir a manutenção das relações de poder nas mãos do grupo seletivo que pode almejar a correspondência com uma humanidade universal – branca, cisgênera, masculina, heterossexual, adulta, sem deficiência. Essa mesma monstrosidade também ganha tons de esperança quando compreendida enquanto possibilidade, como alternativa à lógica excludente, em uma organização social que se apresenta restrita demais diante de nossos corpos grandes, diversos, coloridos, que se recusam à categorização simplista.

Habitar a margem aparece, então, como um projeto criativo de construir um mundo a partir de outros parâmetros. O que Lorde (2018, p. 86) aponta como “uma alteração radical na base dos pressupostos sobre os quais nossas vidas são construídas”, a partir do uso da raiva e do poder do erótico enquanto potências para mudança, fugindo de uma lógica de troca de papéis entre superiores/inferiores, dominados/dominadores. Esse não é um posicionamento romantizado, como ressalta hooks (1990), é o reconhecimento da complexidade da margem, como o lugar em que habitam tanto a opressão, quanto a resistência, e que um não existe sem o outro. Penso como Kilomba (2019, p.45) de que “um profundo niilismo e a destruição nos invadiriam se considerássemos a margem apenas uma marca de ruína ou de ausência de fala, em vez de um lugar de possibilidade”.

Ressalto que, apesar de não me ater a esse aspecto, reconheço a legitimidade da família constituída por Clara, Ana e Joel, que passa por alterações ao longo do filme, o que, de modo algum exclui ou atenua, as inúmeras relações de poder às quais todos os indivíduos estão submetidos. Concordando, dessa forma, com as considerações de Schucman (2018) que destaca as complexidades e dificuldades envolvidas nas identificações raciais, em interação com outros marcadores sociais, no interior das famílias. Enfatizo que o filme *As Boas Maneiras* é rico em ilustrações sobre realidades nacionais diversas que, individualmente, dariam análises extensas, mas que não foram possíveis de serem abordadas por conta das escolhas e limitações características do processo de pesquisa. Temas como a relação entre

conservadores e latifundiários, que exercem extenso poder no Congresso Nacional, e a influência de ideais conservadores e heteronormativos sobre a vida ou morte de mulheres (pensando na vivência de Ana), são alguns aspectos que podem ser abordados por outros trabalhos.

De todo modo, partindo dos meus referenciais teóricos, do meu corpo-território, corpo esse que se relaciona inteiro com o filme e com os meus desejos, e de minhas aproximações ancestrais e vivenciais com Clara, fui sendo levada durante a escrita para direções em que a racialidade feminina negra aparece com certo protagonismo em minhas análises. Reitero o caráter histórico e sócio-cultural do corpo, e como isso atravessa as relações, para afirmar e concordar com Lorde (2012, p. 90) que destaca que “nenhuma mulher é responsável por alterar a mentalidade de seu opressor, mesmo quando essa mentalidade está personificada em outra mulher”, e denuncia a flexibilidade e compreensão exigidas de grupos oprimidos é desmedida e violenta. Solicito, dessa forma, que pessoas de raça brancas desenvolvam um senso de autorresponsabilização pelas violências raciais no interior das relações, sejam elas silenciamentos, apagamentos ou sujeições, compreendendo que o compromisso de nutrir relações afetivo-sexuais com pessoas de raças diferentes precisa ser um compromisso de olhar pra dentro e se automonitorar. Kilomba (2019, p. 31) oferece pistas interessantes ao afirmar que

Esses diversos passos revelam a consciência sobre o racismo não como uma questão moral, mas sim como um processo psicológico que exige trabalho. Nesse sentido, em vez de fazer a clássica pergunta moral “Eu sou racista?” e esperar uma resposta confortável, o sujeito branco deveria se perguntar: “Como eu posso dismantelar meu próprio racismo?” Tal pergunta, então, por si só, já inicia esse processo.

A autora ressalta que a ideia de uma união e cumplicidade entre mulheres pode ser potente, quando contextualizada e interseccionada com outros marcadores, porque de outro modo, ela “negligencia a história da escravização, do colonialismo e do racismo nos quais mulheres brancas têm recebido sua parcela de poder branco masculino em relação tanto a mulheres negras quanto a homens negros” (Kilomba, 2019, p. 67). Nesse contexto, compreender o racismo enquanto algo que estrutura e organiza a sociedade, a política, a cultura, e subjetividades, de modo sistêmico, é essencial para que seja possível planejar mudanças efetivas.

Por fim, retomo e ressalto que esta pesquisa objetivou à compreensão das dinâmicas raciais em relacionamentos afetivos-sexuais inter-raciais entre mulheres, tendo no filme *As Boas Maneiras* o suporte para as investigações. Nesse sentido, as análises das cenas, em diálogo com o referencial teórico, indicam que esse relacionamento é fortemente atravessado

pelas relações instaladas durante o período escravocrata brasileiro, de modo que o afeto é insuficiente para subverter uma lógica de dominação e subalternização colonial estabelecida entre mulheres negras e brancas, contestando uma ideia popular de que “o amor não tem cor”.

No que tange as pedagogias culturais, destaco que o filme reproduz uma série de estereótipos que reforçam a lógica colonial de subalternização do corpo da mulher negra, principalmente por meio do sangue como metáfora para as relações de opressão e dominação estabelecidas no período colonial, o trabalho doméstico como herança colonial e as dinâmicas de invisibilização reiteradas nas vivências de Clara. Ao articular monstruosidade e negritude, o filme também questiona os limites da humanidade, propondo uma leitura interseccional do horror fantástico como crítica social.

Não intento assumir a posição de ditar quem deve, ou com quem se deve ou não, se relacionar. Todavia, o meu desenvolvimento, e envolvimento, com a pesquisa explicitam a necessidade de que sujeitos brancos se impliquem radicalmente com o seu processo de racialização, como alternativa para mitigar os danos das violências racistas no interior de relações afetivas diversas. Destaco, ainda, a importância do engajamento de pessoas brancas em ações desenvolvidas em um nível sistêmico para que haja um enfrentamento ao racismo que estrutura nossa sociedade.

O meu texto se encerra aqui. Ele sela formalmente meus compromissos com o mestrado, mas autorizo que suas linhas continuem sendo escritas em mim. Esse é parte do meu compromisso com a minha autodefinição. Continuar reescrevendo-o é uma forma de simbolicamente me dedicar à construção e manutenção de laços afetivos diversos, em que seja possível nutrirmos uns aos outros em forma de potência de vida. É também uma maneira de continuar honrando o meu compromisso com o meu eu-criança e meu eu-adolescente, que habitam em mim, e que sonhavam o mundo enquanto sofriam sem conseguir nomear a dor do racismo. Continuo escrevendo porque esse foi o jeito que melhor encontrei de habitar a margem.

Foi necessário, tanto quanto o ar que respiro que as faltas fossem identificadas, nomeadas, elaboradas e reconhecidas como d(os) outros.

Não me constituo mais a partir de ausências que não são minhas
 Não me constituo mais como a dor dos outros, como a capacidade dos outros de infligir dor sobre o meu corpo
 Não me constituo mais pelo desejo do outro, como desejo do outro

Como: mordo, mastigo, engulo e digiro tudo aquilo ousa atravessar o meu corpo
 que insiste por correr por entre as minhas veias
 que ousa fazer morada no tecido áspero da minha pele escura
 que tem a coragem de adormecer por entre os fios dos meus cabelos-tempestade

que anseia por explorar, dedilhar, contar e cantarolar as miudezas encontradas por sob a superfície de um corpo rabiscado e grande, enorme, imenso e profundo tal qual o mar que um dia meus olhos miraram (Costa, 2024, documento inédito)¹⁰

¹⁰ COSTA, Carolina Cristelli. Há uns anos escrevia sobre o corpo que não veio. [S.l.: s.n.], 2024. Poema inédito.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Paula Deporte de. **Pedagogias Culturais** – uma cartografia das (re)invenções do conceito. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- ANDRADE, Paula Deporte de; COSTA, Marisa Vorraber. Usos e possibilidades do conceito de pedagogias culturais nas pesquisas em estudos culturais em educação. **Revista Textura**, Canoas, v. 17, n. 34, p. 48-63, maio/ago. 2015.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- AS BOAS MANEIRAS. Direção: Juliana Rojas, Marco Dutra. Produção: Sara Silveira. O2 Play, 2017. 1 DVD (135 min), son., color.
- BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. **Revista Iberoamericana**, v. 38, n. 80, p. 391-403, 1972.
- BARROS, Zelinda dos Santos. **Casais inter-raciais e suas representações acerca de raça**. 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/14530>. Acesso em: 10 jun. 2003.
- BARROS, Eduardo Portanova. O cinema brasileiro na pós-retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa. **Esferas**, n. 4, 2014.
- BASÍLIO, Fabrício. “NÃO PODE SER, MAS É” FRONTEIRAS DO SOBRENATURAL NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. **O pacto da branquitude**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BORTOLAZZO, S. OS USOS DO CONCEITO DE PEDAGOGIAS CULTURAIS PARA ALÉM DOS OCEANOS: um análise do contexto Brasil e Austrália. **Momento - Diálogos em Educação**, [S. l.], v. 29, n. 2, p. 315–336, 2020. DOI: 10.14295/momento.v29i2.8674. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/view/8674>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- BRANCO, J. C. Mapa da dramaturgia. In: DIAS, A.; MACHADO, S. **Cinema Brasileiro e Educação**. Unioeste, 2018.

- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMOZZATO, Viviane Castro. **Da pedagogia às pedagogias**: Formas, ênfases e transformações. 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/49809>. Acesso em: 14 jul. 2023.
- CÁNEPA, André. **Medo de quê?**: uma história do horror nos filmes brasileiros. São Paulo: Devir, 2008.
- CASCUDO, L. C. Licantropia sertaneja. In: **Imburana - Revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandense - UFRN**, n. 9, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/imburana/article/view/9914/7013>. Acesso em: 10 out. 2024.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1998.
- COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, J. J. **Pedagogia dos monstros**: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.
- COSTA, Carolina Cristelli. Há uns anos escrevia sobre o corpo que não veio. [S.l.: s.n.], 2024. Poema inédito.
- COSTA, Marisa Vorraber. Estudos Culturais e Educação - um panorama. In: SILVEIRA, Rosa Maria Hessel (Org.). **Cultura, Poder e Educação**: um debate sobre Estudos Culturais em Educação. Canoas: Ed. ULBRA, 2005. p. 107-120.
- COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. **Revista Brasileira de Educação**, p. 36-61, 2003.
- DAS NEVES, João. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), 1987.
- DE MELLO, Marcelo Cordeiro. UMA FANTASIA AMARGA: O FANTÁSTICO EM A HORA DOS RUMINANTES, DA LITERATURA AO CINEMA. **Revista Água Viva**, v. 6, n. 2, 2021.
- DEBOIS, Laurent. Prólogo: Terra dos índios. In: DEBOIS, Laurent. **A Odisseia do Cinema Brasileiro**: Da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 11-19.
- DE SOUSA PEREIRA, Enzo; ARAÚJO, Naiara Sales. O fantástico no cinema brasileiro contemporâneo: a representação animalésca da figura materna no filme *As Boas Maneiras*. **REVISTA LIVRE DE CINEMA**, uma leitura digital sem medida (super 8, 16, 35, 70 mm,...), v. 7, n. 1, p. 201-216, 2020.

- ELLSWORTH, Elizabeth. **Places of learning: media, architecture and pedagogy**. New York: Routledge, 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/283673189_Places_of_Learning_Media_Architecture_and_Pedagogy. Acesso em: 7 jul. 2023.
- FABRIS, Elí Henn. Cinema e educação: um caminho metodológico. **Educação & Realidade**, p. 117-133, 2008.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. São Paulo: Ubu, 2020.
- FAVERO, Sofia. Cisgeneridades precárias: raça, gênero e sexualidade na contramão da política do relato. **Bagoas – Estudos gays: gêneros e sexualidades**, São Paulo, v. 13, n. 20, 2020
- FIGUEIREDO, Carolina Severo et al. Sobre dois lobisomens brasileiros: monstruosidade e exclusão em *Trabalhar Cansa* (2011) e *As Boas Maneiras* (2017). 2022. Artigo apresentado em evento.
- GARCIA, Yuri. Mantendo As Boas Maneiras: colonialismo e racismo estrutural no cinema de horror brasileiro. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 12, n. 2, 2023.
- GIL, J. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro In: COHEN, J. J. **Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-185.
- GIROUX, Henri. Memória e Pedagogia no Maravilhoso Mundo Disney. In: SILVA, Tomás Tadeu da. **Alienígenas em sala de aula**. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 132-158.
- GOMES, H. Prefácio. In: BARING-GOULD, S. **O livro dos lobisomens**. São Paulo: Aleph, 2008. p. 9-13.
- GONZÁLEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. *Ciências Sociais Hoje*, São Paulo: ANPOCS, 1984. p. 223–244.
- GRIJALVA, Dorotea Gómez. Meu corpo é um território político. Rio de Janeiro: **Zazie edições**, 2020.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 10 jul. 2024.
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.
- HOOKS, bell. **Não sou eu uma mulher**. Mulheres negras e feminismo, v. 1, 2014.

- KELLNER, Douglas. A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo. **Líbero**, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 4-15, 2004.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira e Lílian Pestre de Almeida. São Paulo: Cobogó, 2019.
- KLINKERFUS, Jo Pedro; MUHLEMBERG, Natália. MATERNIDADE SOBRENATURAL: imagens de controle de mulheres negras brasileiras no filme “AS BOAS MANEIRAS”. **Revista Alteridade**, v. 6, n. 2, p. 41-63, 2024.
- LEITE, Fernanda Capibaribe. ALGUÉM PARA TOMAR CONTA: intersecções entre cuidado, afeto, violência e cárcere em Suíte Tóquio e As Boas Maneiras. **Logos**, v. 28, n. 1, p. 92-110, 2021.
- LONGO, Luciene Aparecida Ferreira de Barros. **Uniões intra e inter-raciais, status marital, escolaridade e religião no Brasil**: um estudo sobre a seletividade marital feminina, 1980-2000. 2011.
- LORDE, Audre. **Textos Escolhidos de Audre Lorde**. Heretica Difusao Lesbofeminista Independente, 2012.
- LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e discursos. Tradução de Heloisa Leal, Stephania P. Ferreira e Jéssica M. Oliveira. São Paulo: José Olympio, 2018.
- MARQUES, Henrique Rodrigues. A natureza indomável do desejo: a infância queer em As boas maneiras (2017). **Imagofagia**, n. 24, p. 192-216, 2021.
- MIRANDA, Eduardo O. **Corpo-território & educação decolonial**: proposições afro-brasileiras na invenção da docência. Edufba, 2020.
- MONTE, C. E. O DESERTO DOS TÁRTAROS SOB A ÓTICA DO FANTÁSTICO HUMANO, DE JEAN-PAUL SARTRE. **Sapere Aude**, v. 7, n. 14, p. 627-644, 2016.
- MONTEIRO, T. J. L. Licantropia nos trópicos: entre o humor e o horror, uma breve história do mito do lobisomem no audiovisual brasileiro. In: ROSSI, A. D.; ZANINI, C. V.; MARKENDORF, M. (orgs.). **Monstars**: Monstruosidade e horror audiovisual. [S. l.]: [s. n.], p. 26-45. Disponível em: https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/Monstars.pdf. Acesso em: 15 jul. 2024.
- MORAES, Felipe. "A fantasia e libertadora", dizem diretores de "As boas maneiras". **Metrópoles**, 19 out. 2018. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/a-fantasia-e-libertadora-dizem-diretores-de-as-boas-maneiras>. Acesso em: 10 out. 2024.

- MOUTINHO, Laura. **Razão," cor" e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais" inter-raciais" no Brasil e na África do Sul.** Unesp, 2004.
- NAGASE, Jana Nascimento. Entrevista com a diretora brasileira Juliana Rojas, de "Boas Maneiras". **Gazeta News**, 17 jul. 2018. Disponível em: <https://www.gazetanews.com/entrevista-diretora-brasileira-juliana-rojas-boas-maneiras/index.html>. Acesso em: 12 out. 2024.
- NOGUERA, Renato. Pinóquio e Kiriku: infância (s) e educação nas filosofia de Kant e Rамose. **Revista Aú**, v. 2, n. 2, 2017.
- OLIVEIRA-MONTE, Emanuelle KF. Queering Brazilian Horror: Race, Class, and Sexual Orientation in As boas maneiras (2017). **Journal of Gender and Sexuality Studies/Revista de Estudios de Género y Sexualidades**, v. 47, n. 1, p. 31-50, 2021.
- ÓRDENES, Estefanía Paz Herмосilla. La sor-horroridad de la monstrea latina: visiones del miedo desde una perspectiva de género en Trabalhar cansa y As boas maneiras de Juliana Rojas y O animal cordial de Gabriela Amaral Almeida. Catedral Tomada. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, v. 12, n. 23, p. 288-315, 2024.
- PAULINO, Alessandro Garcia; PIMENTA, Alan Victor; DINIZ, Nilson Fernandes. Educação, cinema e estudos culturais. **Revista Eletrônica de Educação**, v. 13, n. 2, p. 388-400, 2019.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, Lisboa. **Anais eletrônicos...** Lisboa: SOPCOM, 2009.
- PERRAULT, Charles. **Chapeuzinho Vermelho**. Tradução de Ana Maria Machado. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- PRECIADO, Paul. Quem defende a criança queer? **Jangada**, Viçosa, n. 1, 2013. Disponível em: <https://revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/17>. Acesso em: 14 out. 2024.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **LANDER, Edgardo** (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.
- RARA, Preta. **Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho da empregada**. Editora Letramento, 2020.
- RIBEIRO, Jullyana Corrêa. Visitando o fantástico pelas veredas do conto: práticas escolares de leitura literária no ensino fundamental II. 2019. 150 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino na Educação Básica) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.
- RODRIGUES, Aline Silveira. **O fantástico, o estranho e o maravilhoso nos curtas-metragens de Juliana Rojas**. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – [Nome da Universidade, Local da Universidade], 2019.

- ROJAS, Juliana; DUTRA, Marco (Direção). *As boas maneiras*. São Paulo: Dezenove Som e Imagens; Vitrine Filmes, 2017. 135 min. Filme (ficção).
- ROSSINI, Miriam de Souza; MOREIRA, Tânia Regina; SANTOS, Carlos Eduardo. Tendências do Cinema Brasileiro contemporâneo: modelos de produção e de representação. **Sessões do Imaginário**, v. 21, n. 35, p. 2-11, 2016.
- RUSSO, Eduardo A. Epistemología del diseño y ficción fantástica desde el sur: As boas maneiras (Los buenos modales). **Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación**, n. 139, 2021.
- SÁ, Marcio Cícero de. **Da literatura fantástica**: teorias e contos. 2003. Tese (Doutorado em [Área de conhecimento]) – [Nome da Universidade, Local da Universidade], 2003.
- SALLES, Walter. Cinema em construção. In: DEBOIS, Laurent. **A Odisseia do Cinema Brasileiro**: Da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 8-10.
- SANTOS JÚNIOR, Paulo Souza dos. **Quando o fantástico busca o real**: estratégias realistas nos found footage de horror. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. **Famílias inter-raciais**: tensões entre cor e amor. SciELO-EDUFBA, 2018.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Disponível em: <https://bds.unb.br/handle/123456789/1001>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- SOARES, Elza. **A carne** [2002]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yktrUMoc1Xw>. Acesso em: 27 de maio de 2025.
- TEIXEIRA, Juliana Cristina. **Trabalho doméstico**. 1. ed. São Paulo: Jandaíra (Coleção Feminismos Plurais – selo Sueli Carneiro), 2021. 248 p.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.
- UCHÔA, Fábio Raddi; ADAMATTI, Margarida Maria. Cinema, estilo e análise fílmica. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 22, n. 40, p. 289-308, 2020.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus Editora, 1994.
- VIANA, Beatriz Lizaviêta Vasconcelos. **Construindo Clara**: as operações de branquitude no terror “As boas maneiras”, de Juliana Rojas e Marco Dutra (2017). 2022.

WORTMANN, Maria Lúcia; COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel. Sobre a emergência e a expansão dos Estudos Culturais em educação no Brasil. **Educação**, v. 38, n. 1, p. 32-48, 2015.