



**MATERNIDADE SOBRENATURAL:  
imagens de controle de mulheres negras brasileiras no filme  
“As Boas Maneiras”**

**Supernatural motherhood:  
Controlling images of black Brazilian women in the film “As Boas Maneiras”**

**Maternidad sobrenatural:  
Controlando imágenes de mujeres negras brasileñas en la película “As Boas Maneiras”**

**Jo Pedro Barros Klinkerfus<sup>1</sup>  
Natalia Muhleberg<sup>2</sup>**

**Resumo**

Neste trabalho analisamos o filme de terror brasileiro com negros “*As boas maneiras*” a partir da teoria do cinema, das ciências sociais e das contribuições de feministas negras e interseccionais como Bell Hooks e Carla Akotirene, com o objetivo de destrinchar a construção da imagem de Clara, uma personagem mulher negra e sáfrica. A partir de uma ponte entre estudos de comunicação e teoria social realizamos nossa análise do filme em diálogo com as contribuições dos estudos de cinema de terror e da monstruosidade e com os estudos da história da representação de mulheres negras nas mídias nos EUA e Brasil. Utilizamos do conceito de “imagens de controle” de Patricia Hill Collins e dos estereótipos de mulheres negras brasileiras destacados por Lélia González como ferramentas analíticas para compreendermos e interpretarmos as relações, representações e pontos da trama construídos no filme, o qual descrevemos em detalhe. Assim, concluímos que, mesmo que tais narrativas

<sup>1</sup> Mestranda em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC) e bacharela em Ciências Sociais pela mesma instituição. Integrante do Laboratório Universitário de Política, Conflitos, Direitos e Antropologia (LUPA/UFSC), do Instituto de Estudos Comparados em Administração de Conflitos (INCT-InEAC) e da Rede de Estudos Trans/Travestis. E-mail: [jpklinkerfus@gmail.com](mailto:jpklinkerfus@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5748-5896>.

<sup>2</sup> Graduanda em Cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e é realizadora audiovisual, com enfoque no departamento de fotografia e no de produção. Tem interesse e estuda as áreas de teoria da imagem, teorias dos cineastas, estilo e cinema sul-coreano. E-mail: [nataliamaraujo@gmail.com](mailto:nataliamaraujo@gmail.com).

**Artigo submetido em: 03 de junho de 2024  
Artigo aceito em: 16 de setembro de 2024  
Artigo publicado em: 28 de outubro de 2024**



tentem fugir das representações racistas de suas personagens, o racismo enquanto neurose cultural brasileira persiste, materializado no filme por meio das imagens de “mãe preta”, “doméstica” e “mulata”. Além disso, mesmo em narrativas sobrenaturais sem compromisso com verossimilhanças sociais, tais imagens de controle persistem, que entendemos como uma insistente faceta do racismo e chamamos de “maternidade sobrenatural”.

**Palavras-chave:** As Boas Maneiras; Cinema de terror; Feminismos negros; Imagens de controle; Interseccionalidade

### Abstract

In this paper we analyze the Brazilian horror film with black people “As Boas Maneiras” based on film theory, social sciences and the contributions of black and intersectional feminists such as bell hooks and Carla Akotirene, with the aim of unraveling the construction of the image of Clara, a black and sapphic female character. From a bridge between communication studies and social theory, we analyzed the film in dialogue with the contributions of horror cinema and monstrosity studies and with studies of the history of representation of black women in the media in the USA and Brazil. We use the concept of “controlling images” by Patricia Hill Collins and the stereotypes of black Brazilian women highlighted by Lélia González as analytical tools to understand and interpret the relationships, representations and plot points constructed in the film, which we describe in detail. Thus, we conclude that, even if the narratives try to avoid racist representations of their characters, racism as a Brazilian cultural neurosis persists, materialized, in the analyzed film, in the images of “*mãe preta*”, “*doméstica*” and “*mulata*”. Furthermore, even in supernatural narratives without commitment to social verisimilitude, these controlling images persist, an insistence that we understand as a facet of racism and call “supernatural motherhood”.

**Keywords:** Good Manners; Horror films; Black feminisms; Intersectionality.

### Resumen

En este trabajo analizamos la película brasileña de terror con negros “As Boas Maneiras” a partir de la teoría del cine, las ciencias sociales y los aportes de feministas negras e interseccionales como Bell Hooks y Carla Akotirene, con el objetivo de desentrañar la construcción de la imagen de Clara, un personaje femenino negro y sáfico. Desde un puente entre los estudios de la comunicación y la teoría social, analizamos la película en diálogo con los aportes de los estudios del cine de terror y monstrosidad y con estudios de la historia de la representación de las mujeres negras en los medios de comunicación en Estados Unidos y Brasil. Utilizamos el concepto de “imágenes de control” de Patricia Hill Collins y los estereotipos de las mujeres negras brasileñas resaltados por Lélia González como herramientas analíticas para comprender e interpretar las relaciones, representaciones y puntos argumentales construidos en la película, que describimos en detalle. Así, concluimos que, incluso si tales narrativas intentan escapar de las representaciones racistas de sus personajes, el racismo como neurosis cultural brasileña persiste, materializado en la película a través de las imágenes de “madre negra”, “doméstica” y “mulata”. Además, incluso en narrativas sobrenaturales sin compromiso con la verosimilitud social, persisten esas imágenes de control, que entendemos como una faceta insistente del racismo y llamamos “maternidad sobrenatural”.

**Palabras-clave:** Buenas maneras; Cine de terror; feminismos negros; Controlar imágenes; Interseccionalidad

### Introdução

Esta escrita é fruto de afeto e carinho por um gênero cinematográfico, o horror, mas também da necessidade de uma análise rigorosa de filmes. Debruçamos-nos sobre as contribuições de autoras feministas negras e interseccionais, como Lélia Gonzalez (2011; 2019), Patricia Hill Collins (2016), Angela Davis (2016), Luiza Bairros (1995), bell hooks (1995; 2019; 2020; 2021) e Carla Akotirene (2019), cujas obras instigaram os seguintes questionamentos: como as pessoas negras, de modo geral, e as mulheres negras, em particular,

são representadas nesses filmes? Nas linhas, parágrafos e páginas que seguem, procuramos trazer uma reflexão crítica sobre brasilidade, raça e racismo<sup>13</sup> no cinema de terror, para apontar como estereótipos foram enraizados no gênero, ao molde da obra “Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror”, da pesquisadora estadunidense Robin R. Means Coleman (2019).

O horror tem algo a dizer sobre religião, ciência, estrangeiros, sexualidades, poder e controle, classe, papéis de gênero, origem do mal, sociedade ideal, democracia etc. Esses tópicos mudam completamente de figura quando são examinados sob a ótica da cultura negra. Meu ponto é: a história da negritude contada pelo terror é interessante e complexa. (COLEMAN, 2019, p. 34).

Por séculos, a literatura ocidental e o cinema hollywoodiano têm construído, reforçado e mantido estereótipos e imagens de controle (Collins, 2016) de diversas populações, moldando a forma como são percebidas no mundo. O cinema de terror (De Sá, 2017), especialmente aquele produzido nos EUA, não escapa e (re)produz suas próprias formas de estereótipos e imagens de controle: haitianos como feiticeiros malignos (Russel, 2011; Markendorf, 2018); pessoas negras das periferias estadunidenses como violentos membros de gangue (Coleman, 2019; Klinkerfus, 2021); mulheres sexualmente ativas como promíscuas e merecedoras de assassinatos cruéis (Rita; Iuva, 2020); dentre tantos outros.

Por compreendermos que, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, mulheres negras ocupam a base da pirâmide social, tanto a nível cultural quanto econômico, ecoamos a descrição dessa parcela da população como sendo o Outro do Outro (KILOMBA, 2019). Questionamos, então, o que a criação e manutenção de imagens de controle delas dentro das produções cinematográficas de terror podem informar sobre o poder, a manutenção do racismo e sobre o próprio cinema de terror.

Através de uma análise interdisciplinar, um diálogo entre autorias e teorias das ciências sociais e do cinema, no presente artigo questionamos se filmes de terror abraçam de volta o público negro que tem, desde o seu começo, abraçado esse gênero (COLEMAN,

---

<sup>31</sup> AS BOAS Maneiras. Direção de Marco Dutra; Juliana Rojas. Produção de Sara Silveira; Frédéric Corvez; Clément Duboin; Maria Jonescu. Roteiro: Marco Dutra; Juliana Rojas. Brasil; França: Dezenove Som e Imagem; Urban Factory; Good Fortune Films; Globo Filmes, 2017. (136 min.), son., color.

<sup>2</sup> O presente trabalho é fruto das contribuições da disciplina de Tópicos Especiais em Antropologia VII (Feminismos Negros) ofertada para os cursos de Ciências Sociais e Museologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) no semestre 2022.1 e ministradas pela professora Alexandra Eliza Vieira Alencar e pela estagiária docente Iadira Antonio Impanta. Uma primeira versão do texto foi escrita como trabalho final para a disciplina, que, após revisões e contribuições do campo do cinema, resultaria neste artigo.

2019). Para tanto, apresentaremos o filme de terror brasileiro *As Boas Maneiras* (2017, Marco e Juliana Rojas) sob o olhar da interseccionalidade ((CRENSHAW, 1989; VIVEROS VIGOYA, 2016; AKOTIRENE, 2019), do conceito de imagens de controle (COLLINS, 2016) e dos estereótipos da mulher negra brasileira descritos pela antropóloga Lélia Gonzalez (2019)<sup>2</sup>.

A pesquisa foi realizada através de uma análise filmica a partir do olhar da teoria social da arte, pois compreendemos que “a obra literária não foi apanhada como algo estranho à sociedade, mas como uma de suas expressões” (DAMATTA, 1993, p. 58). Entendemos que é inegável a relação entre arte, sociedade e teoria social. Como apresenta o antropólogo brasileiro Roberto DaMatta (1993) no trecho acima, em concordância com tantos outros cientistas sociais e teóricos do cinema, há a possibilidade de se fazer pesquisa, análise e teoria social por meio de uma obra de arte, a partir uma narrativa de ficção que informa sobre a realidade e que constrói e/ou reproduz imagens e representações em uma sociedade.

Para esse formato de análise, é importante notar que um filme é um objeto condicionado ao tempo histórico no qual foi produzido e lançado, portanto, reflete as posições sociais acerca de termos como racismo e a (in)visibilidade de mulheres negras. Dentro do que os historiadores sociais brasileiros Guilherme de Almeida Américo e Lucas Braga Villela Rangel (2013) chamam de circuito comunicacional para análise filmica pela História Social, buscamos adotar em nossa análise a perspectiva da análise intra filmica, ou seja, a análise que compõem o filme, sendo o enfoque maior, no nosso caso, a narrativa de “*As Boas Maneiras*”.

Nas seções que seguem, apresentaremos de forma mais profunda os debates sobre feminismos negros, interseccionalidade e imagens de controle que fundamentam teoricamente este estudo; descreveremos em detalhes os acontecimentos e representações sociais dentro do filme *As Boas Maneiras* (2017); e relacionaremos aspectos de raça e gênero na produção do cinema de horror sob o olhar dos conceitos de “autodefinição” e “autoavaliação” em Collins (2016) e de “filmes de terror negros” em Coleman (2019). Por fim, concluímos o artigo revisando todos os debates abordados no texto e apontando como o racismo e o sexismo estão tão enraizados na cultura brasileira que até as produções artísticas mais bem-intencionadas são capazes de reproduzi-las.

## **Feminismos negros e teoria do cinema: interseccionalidade e imagens de controle**

A análise intrafílmica desenvolvida neste trabalho é construída a partir de diálogos com as contribuições dos feminismos negros. Trabalharemos nesta seção, alguns pilares dos feminismos negros, de acordo com autoras latino-americanas e estadunidenses, e os conceitos de interseccionalidade e de imagens de controle, como principais ferramentas analíticas da pesquisa.

A administradora pública e pesquisadora brasileira Luiza Bairros (1995) explica que diversas vertentes do feminismo emergem de questões como: o que têm em comum mulheres de raças e classes sociais diferentes? Segundo a autora, as diversas vertentes feministas apresentam em comum ideias de uma opressão universal, colocam ênfase na experiência vivida e defendem que o pessoal é político (BAIRROS, 1995). Porém, diversas intelectuais feministas, como Judith Grant e bell hooks (BAIRROS, 1995), chegaram à conclusão de que não existe uma experiência única de ser “mulher” e de que mulheres não sofrem a mesma opressão.

Bairros (1995) então, em um diálogo com a obra de Patricia Hill Collins, defende a concepção do feminismo como um instrumento teórico de análise do gênero como uma hierarquia de poder e o feminismo negro como uma valiosa ferramenta teórica e política baseada em cinco fundamentos: a) no legado e na história de luta; b) na natureza interligada de raça, classe e gênero; c) no combate aos estereótipos/imagens de controle; d) na atuação de feministas negras como mães, professoras, líderes comunitárias etc. e; e) na construção de uma política sexual. Neste trabalho, focamos nos itens b) e c).

Para trabalharmos as conexões entre raça, classe e gênero utilizamos dos conceitos de interseccionalidade e sistemas interligados de opressão. Entendemos a interseccionalidade, a qual tem sua origem dentro do feminismo negro, sendo proposta pela professora de direito estadunidense Kimberlé Crenshaw (1989) como uma forma de analisar a realidade a partir das interconexões entre as estruturas de dominação, especialmente de raça, classe e gênero. Compreendendo que “a interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológico à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado” (AKOTIRENE, 2019, p. 19), é possível questionar e analisar também as formas como essas estruturas tocam produções audiovisuais, como o cinema de terror.

A antropóloga colombiana Mara Viveros Vigoya (2016), através de um estudo sobre a genealogia da interseccionalidade, destaca a importância de diferenciarmos a aplicação do termo para contextos e análises macro e microsociológicas. A partir de um diálogo com a obra de Collins, a autora destaca que a ideia de interseccionalidade deve ser utilizada a nível de microsociologia, ao passo que, para falarmos a nível de macrosociologia devemos utilizar a ideia de sistemas interligados de opressão (VIVEROS VIGOYA, 2016).

A escolha desse enquadramento teórico para analisar o cinema de terror em geral e o filme “*As Boas Maneiras*” em particular se deu pelo fato de que “[o conceito de interseccionalidade] tem servido para desafiar o modelo hegemônico da ‘mulher’ universal e para compreender as experiências das mulheres pobres e racializadas” (VIVEROS VIGOYA, 2016, p. 8, tradução nossa)<sup>4</sup>. Estamos de acordo com a pesquisadora brasileira Carla Akotirene (2019) quando escreve que

[...] a interseccionalidade impede aforismos matemáticos hierarquizantes ou comparativos. Em vez de somar identidades, analisa-se quais condições estruturais atravessam corpos, quais posicionalidades reorientam significados subjetivos desses corpos, por serem experiências modeladas por e durante a interação das estruturas, repetidas vezes colonialistas, estabilizadas pela matriz de opressão, sob a forma de identidade. (p. 43-44).

Todavia, para analisarmos uma obra audiovisual, precisamos ir além das identidades atribuídas às pessoas e olharmos para como elas são representadas, como suas histórias são contadas e como suas imagens são perpetuadas. O teórico do cinema estadunidense Robert Stam e a teórica de estudos culturais israelense Ella Shohat (2006), em seu livro “*Crítica da imagem eurocêntrica*”, definem que toda representação filmica de uma minoria social ou racial é sempre, em certa medida, um estereótipo, seja ele abertamente de cunho pejorativo àquele grupo ou representações que perpetuam o mito da minoria modelo<sup>5</sup>.

É justamente nesse sentido - e tomando como base a teoria interseccional e feminista negra - que a socióloga estadunidense Patricia Hill Collins (2016) propõe o conceito de imagens de controle. Collins (2016) explica que uma das formas nas quais o racismo e o

---

<sup>4</sup> No original: “[...] ha servido para desafiar el modelo hegemónico de “la Mujer” universal, y para comprender las experiencias de las mujeres pobres y racializadas.” (VIVEROS VIGOYA, 2016, p. 8).

<sup>5</sup> Termo cunhado nos EUA pelo sociólogo William Petersen em 1966 no artigo publicado no *New York Times* intitulado *Success Story, Japanese American Style* pela comunidade asiático-americana para identificar a mudança na narrativa vigente de que todo asiático representaria o “perigo amarelo” (vigente até a 2ª Guerra) para que eles seriam a representação do “sonho americano”, ou seja, todo asiático seria uma pessoa dócil, inteligente, rica, disciplinada e passiva. Os asiáticos seriam a minoria modelo pois teriam se assemelhado aos ideais brancos e burgueses ocidentais, ou seja, sendo passivos politicamente falando (SAYURI, 2017).

sexismo contra mulheres negras se apresenta é na criação e manutenção de estereótipos negativos, de imagens de controle. A construção de imagens faz parte de um conjunto de jogos de poder ao redor do que é ou não humano: é uma forma de controle dos grupos dominados (COLLINS, 2016; FANON, 2020). Vale destacar que

a caricatura racista do negro tem sido manufaturada desde os primeiros relatos de colonizadores europeus no continente africano. Através de séculos de escravização e do colonialismo foi construída uma imagem menos humana dessas pessoas, de tal forma que um corpo negro “autêntico” no imaginário colonial é aquele selvagem (FANON, 2020, p. 84), inferior. Estas imagens se solidificaram num passado mais recente através da ideologia imperialista do final do século XIX e começo do século XX, a qual dizia que “os povos da África precisavam ser ‘salvos’ pelo conquistador europeu de seu atraso natural” (ALMEIDA, 2019, p. 202). (KLINKERFUS, 2021, p. 52).

A educadora estadunidense Bell Hooks (1995) escreve que historicamente foram construídos dois tipos principais de estereótipos de mulheres negras nos EUA: um estereótipo sexual e um de mãe preta - ambos marcados pelo corpo. Um exemplo específico de “mãe preta” dos EUA é o da *mammy*, utilizado não apenas como uma forma de controle de mulheres negras que dizia que elas gostavam do trabalho escravo ao qual foram submetidas, mas também como uma forma de dizer que mulheres negras escravizadas trabalhavam de forma menos árdua do que os homens, quando na realidade homens e mulheres faziam os mesmos tipos de trabalho braçal (DAVIS, 2016)<sup>6</sup>.

É possível rastrear a origem do estereótipo da *mammy*, a partir do cinema, em filmes como “*Nascimento de uma nação*” (*The Birth of a Nation*, D. W. Griffith, 1915)<sup>7</sup>, no qual a personagem de nome Mammy (Jennie Lee), uma empregada negra, engloba as características de servidão e compaixão do estereótipo (COLEMAN, 2019). A filósofa estadunidense Angela Davis (2016) escreve que esse estereótipo pretendia “[...] capturar a essência do papel da mulher negra durante o período da escravidão. Como em geral acontece, porém, a realidade se opõe diametralmente ao mito.” (p. 18).

Neste mesmo caminho, o cinema brasileiro tem uma relação complexa e tensa com a

---

<sup>6</sup> É importante explicitar aqui que a filósofa estadunidense Angela Davis tem escrito sobre e criticado os estereótipos de mulheres negras a partir de uma visão crítica de raça, classe e gênero; mas que não escreve ou se entende como uma feminista interseccional (AKOTIRENE, 2019). Em seu livro “Interseccionalidade”, Carla Akotirene (2019, p. 105-109) dedica um capítulo para explicitar a crítica de Davis ao conceito e seu uso político centrado na dominação imperialista dos EUA.

<sup>7</sup> THE Birth of a Nation. Direção de D. W. Griffith. Produção de D. W. Griffith e H. E. Aitken. Estados Unidos: Epoch Film Co., 1915. (193 min.), P&B.

produção hegemônica hollywoodiana<sup>8</sup>. A produção nacional passou por algumas décadas na qual a forma padrão de produção buscava uma assimilação ao modo de produção estadunidense, tanto no sentido de formação de indústria quanto na abordagem de temáticas e a busca por uma construção de identidade nacional embranquecida - ou seja, os negros, enquanto estavam em tela, eram em papéis como alívios cômicos ou empregados, pois eles não representavam uma nação moral e embelezada como queria a burguesia industrial<sup>9</sup> local, mas sim a parte feia e que seria necessário esconder dos estrangeiros - como aponta o historiador de cinema brasileiro João Luiz Vieira (2018).

Podemos citar, como exemplo, as chanchadas realizadas no Rio de Janeiro durante as décadas de 1930 a 1950 por estúdios como a Atlântida e a Cinédia, as quais combinavam belos cenários *art deco* com festividades populares como o samba e as marchinhas de carnaval famosas da época. Também vale citar a produção feita em São Paulo quase que paralelamente entre os anos 1940-1960 e a crítica desses cineastas ao “desvirtuamento da moral” provocado pela intersecção entre samba, festas populares e o *star system* da chanchada (VIEIRA, 2018).

Dessa maneira, em um cinema que historicamente procurou inviabilizar sua população negra (COLEMAN, 2019), cabe questionarmos a presença e a representação dessas populações nas histórias que são contadas, sejam elas nos EUA ou no Brasil. Um levantamento realizado pela própria ANCINE (Agência Nacional do Cinema) no ano de 2016 afirma que, dos 142 longas-metragens produzidos naquele ano, nenhum foi dirigido por uma mulher negra (LISBOA, 2018). Nesse cenário, o caminho de muitas narrativas negras, quando existem, majoritariamente está na mão de realizadores brancos - realizadores esses que não estão livres de processos de estereotipação específicos à formação da sociedade brasileira, mas que de certa forma se assemelham aos mecanismos de controle estadunidenses.

Voltando-nos às contribuições acerca de estereótipos para a desumanização e controle de corpos negros no contexto brasileiro, destacamos as contribuições de Lélia González. Está

---

<sup>8</sup> Entendemos que é praticamente impossível descrever de forma resumida a complexa engrenagem que envolve a indústria cinematográfica brasileira assim como sua relação ao longo das décadas com a produção hollywoodiana e seu imperialismo cultural aplicado aqui desde os anos 1910, focando apenas naquilo referente a uma economia política do audiovisual (excluindo assim tantos outros aspectos caros a esse debate) (BERNADET; GALVÃO, 1983; BERNADET, 2008).

<sup>9</sup> Vale notar que o que se convencionou como ciclo das chanchadas no Rio de Janeiro e os estúdios paulistanos em São Paulo teve investimento e criação ativa da burguesia liberal que emergia concomitante a modernização do país, seja por associações com Assis Chateaubriand e a criação da rádio como no caso do Rio de Janeiro ou seja pelos imigrantes italianos diretamente como no caso dos estúdios Vera Cruz em São Paulo (VIEIRA, 2018).



presente em sua obra “*Racismo e sexismo na cultura brasileira*” (GONZÁLEZ, 2019) um debate sobre os estereótipos da “mulata”, da “doméstica” e da “mãe preta”. A antropóloga brasileira situa a existência desses estereótipos nocivos a partir do lugar em que cada um se encontra dentro de uma estrutura racista e sexista. Ela escreve que “o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, [...] sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular.” (GONZÁLEZ, 2019, p. 238).

González (2019) explica que a "doméstica" é a imagem de uma mulher negra que tem sua existência resumida ao trabalho de cuidado e manutenção de espaços, geralmente trabalhando para pessoas brancas. A "mulata" diz respeito à desumanização através da transformação dos corpos de mulheres negras em objetos sexuais, especialmente para o prazer (e abuso) de homens brancos. Nota-se que é possível que as imagens de mulata e doméstica coabitem um mesmo corpo através da imagem de “mucama”, mulheres negras ora relegadas ao espaço de serventia e ora de desejo masculino.

Por fim, Lélia González (2019) apresenta o estereótipo - ou imagem de controle (COLLINS, 2016) - da “mãe preta”, argumentando que é uma forma de reduzir as mulheres negras, quando mais velhas, à figuras de cuidado materno e serventia para famílias e crianças brancas. É possível traçarmos paralelos entre a “mãe preta” em González (2019), a ideia de uma mãe preta em hooks (1995) e o estereótipo da *mammy* em Davis (2016). A respeito de redução da humanidade de mulheres negras feita pela supremacia branca (hooks, 2021), a pesquisadora brasileira Carla Akotirene (2019) escreve que é como se essa estrutura racista e sexista atribuísse uma “maternidade sobrenatural” a essas mulheres: como se uma força (sobre)natural as levasse a cuidar de e trabalhar para crianças e adultos brancos.

### **“As Boas Maneiras”: maternidade sobrenatural**

Como eu só tinha lido livros nos quais os personagens eram estrangeiros, tinha ficado convencida de que os livros, por sua própria natureza, precisavam ter estrangeiros e ser sobre coisas com as quais eu não podia me identificar. (ADICHIE, 2019, p. 13).

O filme “*As Boas Maneiras*” (2017), coprodução do Brasil com a França, conta uma história de terror com inspirações de clássicos góticos europeus, como “*Drácula*” (STOKER, 2002), ao passo que é rico em brasilidades, desde seus cenários paulistanos até sua trilha sonora sertaneja. A obra é dividida em duas partes e conta dois momentos da história de Clara

(Isabél Zuaa), uma mulher negra que encontra trabalho, amor, terror e acaba em uma maternidade sobrenatural. A obra é rica em homenagens à cultura brasileira e ao horror e contém discussões sobre afetividade, natureza e sociedade. Ela conta uma história de amor sáfico<sup>10</sup> e apresenta diversas formas de feminilidade e do que pode ser uma história de amor.

Abordamos, então, um pouco do que faz uma história ou, nesse caso, um filme, ser de terror. O filósofo estadunidense Noël Carroll (1999) escreve que “o gênero do horror [...] recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal [...]” (p. 30), além do fato de que essas histórias tendem a ter um distinto monstro<sup>11</sup>.

O que é o “monstro” é algo que tem sido debatido de forma extensa dentro da filosofia, da arte e das ciências. Ele é um presságio público, um aviso (SEVCENKO, 1998; STRYKER, 2006); ele é perigoso e repugnante, incorpora uma impureza categórica (CARROLL, 1999; DOUGLAS, 2014); ele é o outro dialético do ser humano ideal (COHEN, 2000) e; por fim, monstros são violentos corpos matáveis (NAZÁRIO, 2003; KLINKERFUS, 2021).

Destacamos essas características do terror e de seus monstros por compreendermos que elas são essenciais para que um filme de terror seja construído e, portanto, a forma como são utilizados em “*As Boas Maneiras*” informam como a protagonista Clara é construída e como as pessoas por trás das câmeras escolheram representá-la (escolhas essas conscientes e inconscientes).

### **Parte um: sexualidade, romance e servidão**

Coletivamente muitas [mulheres] negras internalizam a ideia de que devem servir, estar sempre prontas para atender, quer queiram quer não, a necessidade de outra pessoa. (hooks, 1995, p. 470).

A primeira parte da história se passa no ano de 2010 e tem início quando Clara vai trabalhar como doméstica para Ana (Marjorie Estiano), uma mulher branca que cresceu em uma família dona de fazendas no interior de Goiás, mas que agora, tendo sido abandonada

---

<sup>10</sup> Durante o filme Clara é mostrada como tendo atração apenas por mulheres, enquanto Ana é mostrada tendo atração por tanto homens como mulheres. Entretanto não utilizaremos neste trabalho as palavras “lésbica”, “bissexual” ou “pansexual” para descrever as personagens ou sua relação, já que em momento algum o roteiro explicita a orientação sexual das duas. Quando necessário utilizarei a expressão “sáfica” para descrever a relação e o desejo uma pela outra, a fim de evidenciar o romance e o desejo entre duas mulheres.

<sup>11</sup> O pesquisador brasileiro de cinema Daniel De Sá (2017) escreve que na década de 2010 ocorreu a ascensão de um dito “pós-horror”, que seriam “filmes que não tem necessariamente um monstro, mas, sim um aspecto monstruoso” (p. 25).

pelos seus familiares e por seu noivo (por conta de uma gravidez de outro homem, a qual Ana recusou interromper), encontra-se sozinha enfrentando os últimos meses de gestação em um apartamento na cidade de São Paulo.

As histórias, personalidades e emoções das personagens são mostradas, nesta metade do filme, através das interações entre as duas, primeiramente como empregada e patroa, depois como amigas e finalmente como amantes. As personagens se aproximam de forma profunda a partir de sua solidão, por não terem mais suas famílias. Suas personalidades contrastantes são reveladas a partir dos conflitos que também as aproximam. Todavia, o que move a narrativa é a gravidez de Ana, ao passo que Clara espelha o público, tendo que acompanhar o horror dessa gestação sobrenatural.

A história das duas mulheres é contada de forma a enfatizar três aspectos: o romance, na complementaridade da espontaneidade e descontrole de Ana, em contraste com o comportamento ascético e controlado de Clara; a sexualidade, nas cenas explícitas e metafóricas de sexo e desejo e; o terror, no fato de Ana estar grávida de uma criatura que a faz almejar carne e sangue durante toda lua cheia. A construção do tempo na narrativa é feita de tal forma que nunca sabemos exatamente que dia é ou quanto tempo se passou<sup>12</sup>, apenas vemos a relação de romance, sexualidade e terror das duas personagens ser desenvolvida em uma série de cenas ao longo de 2 ou 3 meses que culminam no parto da criatura.

Nesta seção daremos ênfase no aspecto do romance, por entender que é a parte na qual as relações de raça, classe e gênero ficam mais explícitas. “*As Boas Maneiras*” (2017) é um filme de terror com negros (COLEMAN, 2019) - um filme criado por pessoas brancas com personagens negros - que gira em torno da dualidade clássica corpo e mente, natureza e educação, selvagem e civilizado, racionalidade e animalidade (hooks, 2020). Ana é uma jovem branca, de família rica e que cresceu ao redor da natureza no interior de Goiás; ela simboliza uma liberdade licenciosa (FREIRE, 2022), alguém que trai o noivo, que bebe na gravidez e que satisfaz seus desejos. E é justamente nos desejos “selvagens” de Ana que o filme faz a ponte para o terror, já que a criança lobisomem na barriga da gestante a faz seguir de forma mais feroz seus desejos sexuais por Clara e seus desejos assassinos/canibais por carne e sangue.

---

<sup>12</sup> O tempo fílmico pode se apresentar de diferentes formas dentro de um filme. Os cineastas são capazes de moldar a percepção do tempo, seja expandindo ou comprimindo o mesmo, por meio de vários aspectos da *mise-en-scène* como por exemplo a montagem e as escolhas da cinematografia. Alguns filmes perpassam por uma ideia de tempo cíclico em vez de um tempo linear (MÜHLEMBERG, 2021).

Clara, todavia, é o oposto. Ela simboliza o racional, a calma e o ascetismo de uma jovem negra, de uma comunidade empobrecida de São Paulo, sem família e que sempre teve que trabalhar; ela analisa as situações na qual se encontra e preza o autocontrole. No decorrer da história, a protagonista começa a ceder enquanto se apaixona por Ana. Nessa primeira parte do filme Clara não tem muita história, não tem família - “sou sozinha”, afirma a moça - e seu romance sáfico é cheio de poesia feita ao redor de cenas em que ela trabalha como doméstica, transa com e cuida de Ana.

Destacamos aqui o cuidado que a história tem em apresentar o desejo e amor de Clara por outras mulheres. O filme tem uma cena específica em que a moça sai para um bar para se divertir fora da casa de Ana pela primeira vez. Nesse bar ela conhece Gilda (Gilda Nomacce), as duas têm uma conversa doce, cômica e coberta de flertes, na qual o público pode ver como Clara constantemente observa e analisa o mundo à sua volta, pintando a personagem de Isabél Zuaa como inteligente e competente. A cena encerra com Gilda dando seu número de telefone para a protagonista. O filme corta para Clara em seu quartinho de empregada, encarando o número de celular escrito em papel e sorrindo contente. A partir desses momentos as pessoas por trás das câmeras deixaram explícito que nessa história estaremos torcendo por uma mulher que ama e deseja outras mulheres.

Porém a vida pacata de Clara não é o foco da história, já que após conhecer Gilda ela começa a se envolver com Ana e com o sobrenatural. A partir daí acompanhamos a protagonista trabalhando, cuidando, transando e observando as tendências monstruosas de sua amada (como matar e devorar um gato no meio da rua).

Clara está longe de ser um mero estereótipo de “mucama” (GONZÁLEZ, 2019), dividida entre uma mulata hipersexualizada e uma doméstica feita para trabalhar, mas ainda assim é importante questionarmos porque quando uma mulher negra é representada de uma forma simbólica e poética tal poesia ainda é reduzida a cenas nas quais ela ocupa posições de servidão e sexo. Ainda assim há de se apontar que o filme foge da imagem de controle de uma “sexualidade selvagem” em mulheres negras (COLLINS, 2004 *apud* COLEMAN, 2019) ao representar Clara como uma mulher racional cuja sexualidade é humanizada, enquanto Ana, a mulher branca, tem um lado mais selvagem em sua sexualidade graças a licantropia.

“Mulheres negras não são elegíveis para o pedestal simbólico onde as mulheres brancas são colocadas pelos homens, para serem romantizadas, olhadas com admiração, e terem seus corpos, suas emoções e sua beleza protegidos”, escreveu Coleman (2019, p. 144).

Enquanto o filme é capaz de superar parte dessa marginalização simbólica de mulheres negras - notada desde filmes dos anos 1940 (COLEMAN, 2019) -, ao apresentar Clara como uma personagem amada, admirada e romantizada por Ana, uma outra mulher e não por um homem, o romance das duas ainda funciona através de uma estrutura binária, em que Clara é aquela que trabalha, cuida e protege Ana, a mulher branca vulnerável, fixa em seu pedestal.

A primeira parte do filme acaba com o “parto” da criança lobisomem em plena lua cheia. Na noite do parto Ana diz sentir desejos por comidas específicas e pede que Clara vá ao mercado, uma vez sozinha a gestante começa a sentir terríveis dores no ventre e sua enorme barriga começa a mostrar a silhueta de garras tentando sair dali. Em uma cena grotesca e aterrorizante a jovem goiana grita de dor enquanto a criatura rasga a sua barriga como o titular *alien* de “*Alien - O Oitavo Passageiro*” (1979, Ridley Scott)<sup>13</sup>. Em uma representação de terror corporal explícito, semelhante aquelas dos filmes de *exploitation*<sup>14</sup> franceses como “*A Invasora*” (2007, Alexandre Bustillo e Julien Maury)<sup>15</sup> Ana morre em sua cama, enquanto vemos o monstro desesperado, enforcado com o cordão umbilical, lutando por ar enquanto rasteja pelo chão.

Ao encontrar sua amada morta na cama, Clara fica aterrorizada. Ela encontra a criatura do lado da cama e demonstra compaixão pelo filho da mulher que tanto amou. Clara então remove o cordão umbilical do pescoço do bebê lobisomem, o resgata, pega suas coisas e foge para criá-lo como seu filho. Em uma melancólica cena embaixo de chuva, ela volta para sua comunidade, do outro lado de São Paulo, e o filme pula 7 anos, para contar sua segunda parte: a história de Clara e seu filho Joel (Miguel Lobo).

### Parte dois: ser mãe de um monstro

A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da língua materna e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente. Ela passa pra gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem. E graças a ela, ao que ela passa, a gente entra na ordem da cultura, exatamente porque é ela quem nomeia o pai. (GONZÁLEZ, 2019, p. 249-250).

---

<sup>13</sup> ALIEN. Direção de Ridley Scott. Roteiro: Dan O'Bannon; Ronald Shusett. Estados Unidos; Reino Unido: 20Th Century Fox; Brandywine Productions, 1979. (117 min.), son., color.

<sup>14</sup> Cinema de *exploitation*, ou comumente traduzido como “cinema apelativo” é um tipo de produção que costuma trazer de forma explícita temas como violência, sexo e uso de drogas. No Brasil, a produção denominada como “porno-chanchada” feita na Boca do Lixo, São Paulo entre os anos 1970 e 1980 é um tipo de *exploitation*.

<sup>15</sup> À L'INTÉRIEUR. Direção de Alexandre Bustillo; Julien Maury. Roteiro: Alexandre Bustillo; Julien Maury. 2007. (79 min.), son., color.

A segunda parte do filme inicia-se com uma reintrodução da vida de Clara, agora, em 2017, trabalhando em uma farmácia de seu bairro e mãe do pequeno Joel, um menino branco de 7 anos que, durante toda lua cheia se transforma em um lobisomem e precisa ser acorrentado em um calabouço construído no fundo da casa. Clara agora serve o papel e sofre os dilemas de diversas outras personagens de filmes de terror que vieram antes dela: aquela que cria uma criança monstro.

Após 7 anos os dois já possuem uma rotina de tratamento para a natureza sobrenatural de Joel. Toda lua cheia, quando Clara sabe que seu filho vai se transformar, ela o acorrenta em uma masmorra localizada atrás de uma parede no quarto da criança. Na manhã seguinte, quando ela encontra seu filho coberto de pelos e com unhas enormes e pontudas - porém com consciência humana e não de lobisomem -, Clara o depila, corta suas unhas e o prepara para voltar a viver em comunidade até a próxima lua cheia. Outra parte da rotina de tratamento da condição monstruosa de Joel está no fato de que Clara, assim como a mãe do filme francês “*Raw*” (2016, Julia Ducournau)<sup>16</sup>, precisa criar seu filho em uma dieta vegetariana para que ele não prove sangue e não siga o caminho da animalidade.

Nesse segmento do filme somos introduzidos à comunidade de Clara, agora não mais representada como uma pessoa sozinha. Conhecemos sua senhoria, sua colega de trabalho, a escola em que seu filho estuda, seu professor, os amiguinhos de Joel e seus respectivos pais. A história não é mais de duas mulheres sozinhas, abandonadas pelo mundo, que servem de símbolos para um romance e para o debate sobre racionalidade e animalidade. Agora, com Clara apresentada como uma pessoa de verdade para além de um símbolo, encaramos um novo dilema clássico do terror: fazer parte de uma comunidade ao mesmo tempo que cria um monstro que impõe constante perigo àqueles à sua volta.

Creio ser importante explicitar que denominamos o personagem de Joel, um lobisomem, como um “monstro” a partir da definição de Carroll (1999). O autor explica que monstros são criaturas que rompem o limite entre o humano e o não-humano (neste caso o não-humano é o animal) (CARROLL, 1999). Uma importante característica dos monstros do terror, a qual aparece de forma explícita em “*As Boas Maneiras*” (2017), é que

Nas narrativas de horror todo monstro precisa ser apresentado como um real perigo para suas vítimas, uma forma de justificar o argumento da legítima defesa usado a

---

<sup>16</sup> GRAVE. Direção de Julia Ducournau. Roteiro: Julia Ducournau. Bélgica; França: Canal+ *et al*, 2016. (99 min.), son., color.

priori: sob o perigo de ser morto, eu me defendo e mato. (KLINKERFUS, 2021, p. 54).

Para além das diferenças humano/lobisomem, a questão racial também informa a relação de Clara e Joel, já que o conflito dessa parte se inicia quando Joel - após comer carne escondido de sua mãe e expressar raiva, questiona porque ele não se parece com sua mãe e exige saber quem é sua mãe biológica, tendo encontrado uma foto de Ana no armário de Clara. Eles brigam, o jovem se transforma em fera e ataca sua mãe, que consegue neutralizá-lo e acorrentá-lo. No dia seguinte ela conta parte da história de Ana, que morava do outro lado da cidade e que, um dia, quando ele fosse mais velho, ela contaria os detalhes.

Destacamos aqui que a segunda parte do filme também apresenta esforços para uma representação antirracista, já que a comunidade de Clara contém personagens negros complexos e relevantes. Um exemplo que mostra esse esforço é a personagem Amanda (Nina Medeiros), uma menina negra de 7 anos que é uma das melhores amigas de Joel. A criança é mostrada brincando com bonecas negras e em uma família saudável. Ela tem personalidade forte, mas nunca é tratada como adulta ou masculina. Amanda é uma menina negra assertiva, mas que ainda é uma criança: ela brinca de boneca, ama seus amigos e sua família e, no clímax do filme, é perseguida por uma criatura e protegida por toda sua comunidade - proteção e cuidado que no terror têm sido reservados apenas para meninas brancas.

No dia após brigar com sua mãe, ainda em noite de lua cheia, Joel foge da escola com seu melhor amigo Maurício (Felipe Kenji). As duas crianças vão parar do outro lado da cidade, onde Ana morava, já que o jovem licantropo estava decidido a ir atrás de seu pai. Eles acabam em um *shopping center*, onde se escondem até o lugar fechar e começam a bisbilhotar o local. E assim se inicia a cena mais aterrorizante e desoladora do filme, quando Joel percebe que está se transformando em monstro. Seus olhos ficam amarelos, ele começa a grunhir, suas roupas rasgam, suas garras crescem, seu corpo se enche de pelos e durante tudo isso o pequeno Maurício observa em total pânico. Ele chora de pavor em uma das cenas de terror que mais partem o coração. Sendo perseguido pela criatura que uma vez fora seu melhor amigo, ele foge pelos corredores do *shopping* implorando por sua vida em total e puro medo. Essa cena cruel termina com a brutal, mesmo que não explícita, morte de Maurício.

Joel passara dos limites. Ele muda de um monstro por “natureza”, que têm seu status de monstro graças a sua forma física, para um monstro que ganha esse status pelos seus feitos inenarráveis. Ao assassinar seu melhor amigo, ele se torna um dilema para sua mãe: defender

sua comunidade em detrimento da segurança de seu filho ou vice-versa? No dia seguinte, último dia da lua cheia, mais uma vez Joel foge de casa e dessa vez vai para a festa junina de sua escola, onde transforma-se em lobisomem na frente de Amanda. Joel transformara-se em um aviso, um monstro (SEVCENKO, 1998) que anuncia o fim: o fim de sua participação em comunidade, o fim da vida, seja do monstro ou das pessoas a sua volta.

O filme faz-nos acreditar que Clara escolheu sua comunidade ao pegar uma arma e caçar seu filho, salvando todos na festa. Porém ela logo pega seu pequeno corpo peludo do chão, foge para casa e planeja fugir com ele, em uma tentativa de zelar por sua comunidade, deixando-a, ao passo que protege seu filho do mundo e dele mesmo. Clara aceita sua maternidade sobrenatural, ao lado de tantas personagens de terror que ficaram ao lado de seu ente querido monstruoso, mesmo depois de tudo o que eles fizeram. Assim como com Ana, Clara é a racionalidade que busca equilibrar a animalidade do pequeno Joel, ao mesmo tempo que o faz em uma posição de servidão, antes como empregada e amante, agora como mãe.

Assim como no clássico “*Frankenstein*” (1931, James Whale)<sup>17</sup>, o filme acaba com uma multidão enfurecida marchando contra a casa de Clara e Joel, com versões modernas das antigas tochas e forçadas, pronta para linchar os protagonistas pelos atos cometidos. O último quadro é de Clara segurando a mão de seu filho enquanto ouvem a multidão que se aproxima. Todavia, diferentemente do fim do filme de 1931, Clara, aquela que criou o monstro, aceita seu amor pela criatura e sua culpa pelas ações de seu filho e se junta a ele na espera pelo pior. O público é deixado com lágrimas nos olhos ao ver os semblantes de puro medo nos rostos de mãe e filho, prontos para o fim.

Assim como na primeira parte do filme Clara não é apenas uma “mucama”, nessa segunda parte ela não é relegada ao estereótipo da “mãe preta” (GONZÁLEZ, 2019). Entretanto, deve-se notar que, para que o filme possa contar a história de Joel, ele joga Clara para o escanteio, resumindo-a ao papel de mãe. Nessa segunda parte do filme Clara não demonstra mais interesse romântico por novas mulheres, não apresenta mais a sexualidade explícita da primeira parte: ela é representada como uma mãe sem sexualidade, características de estereótipos como o da “mãe preta” e o da *mammy* (DAVIS, 2016). A relação com essas imagens de controle se torna ainda mais explícita pelo fato de ela criar uma criança branca que a nega como mãe, por ela não parecer com ele – entende-se, por ela não ser branca.

---

<sup>17</sup> FRANKENSTEIN. Direção de James Whale. Roteiro: Mary Shelley; Francis Edward Faragoh; Garrett Fort; Robert Florey. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931. (71 min.), son., P&B.



É louvável a história entre Clara, a comunidade que ela passa a fazer parte e seu filho. Clara abraça a racionalidade na primeira metade do filme e com Ana aprende que também é importante sentir; ela defende seu filho não por uma simples maternidade (sobre)natural, mas por amá-lo e acreditar que as pessoas podem mudar (hooks, 2021). Todavia há de se questionar como o filme, ao colocar a história de sua então protagonista de lado para focar em Joel, a prende numa caixa de mãe negra, que não é sexual e que ama sua criança branca incondicionalmente. Infelizmente, ao passo que os cineastas foram capazes de produzir uma rebuscada história sobre a dualidade natureza/sociedade, eles foram incapazes de criar a profundidade e as nuances da história de uma mulher negra, sáfica e mãe (ver LORDE, 2019).

### **Filmes de terror (com) negros: autodefinição e autoavaliação**

De acordo com a pesquisadora estadunidense Isabel Christina Pinedo (1997 *apud* COLEMAN, 2019), o gênero de terror é capaz de fazer com que aquilo que naturalizamos seja posto de ponta cabeça. Em um diálogo com a obra de Pinedo, Coleman (2019) escreve que é possível definir o gênero de acordo com os seguintes descritores: “(1) o horror perturba o mundo corriqueiro; (2) infringe e viola limites; (3) incomoda a validade da racionalidade; (4) resiste aos fechamentos narrativos; e (5) trabalha para evocar o medo” (p. 42). Para além de representar e comentar sobre o social, o terror tem o poder de cutucar a realidade.

Mesmo com uma representação relativamente pequena no cinema de terror, pessoas negras foram vítimas de estereotipação, tendo sido descritos por décadas como figuras monstruosas (COLEMAN, 2019; KLINKERFUS, 2021). Entretanto há de se destacar as mudanças que vêm ocorrendo nos últimos anos dentro do gênero. A pesquisadora brasileira Renata Santos da Silva (2017) escreve sobre o impacto do filme “*Corra!*” (*Get Out*, 2017, Jordan Peele)<sup>18</sup> no gênero e a criação da possibilidade de filmes de terror grandes e bem sucedidos sobre pessoas negras, raça e racismo. No filme de Jordan Peele, mais do que lutar contra o racismo, luta-se também contra o silêncio que caracteriza essa estrutura de poder (SILVA, 2017).

É justamente no combate ao caráter silencioso do racismo como neurose cultural, no

---

<sup>18</sup> GET Out. Direção de Jordan Peele. Produção de Sean McKittrick, Jason Blum, Jordan Peele, Jeanette Volturno, Edward H. Hamm Jr., Raymond Mansfield, Shaun Redick, Couper Samuelson, Laura Altmann. Estados Unidos: Monkeypaw Productions, Blumhouse Productions, Qc Entertainment, 2017. (104 min.), son., color.

combate ao constante “esquecimento” da questão racial (GONZÁLEZ, 2011), que Coleman (2019) aponta para a potencialidade dos filmes de terror negros - filmes de terror que não apenas estrelam atores e atrizes negros e negras, mas que são produzidos, escritos e dirigidos por pessoas negras. De forma alguma defendemos a ideia de que as falhas de “*As Boas Maneiras*” deixariam de existir caso o filme fosse simplesmente feito por pessoas negras, afinal a indústria de cinema não tem dado oportunidades o suficiente para que essas pessoas mostrem suas histórias (COLEMAN, 2019) e o racismo e o sexismo independem da racialização ou gênero das pessoas, pois permeiam a sociedade de forma estrutural.

Questionamos aqui a produção de filmes de terror com negros - feitos por brancos - no mesmo sentido de que a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019) questiona produção de histórias únicas e as imagens, estereótipos e hierarquias de poder. Estamos de acordo com a autora quando escreve que “a consequência da história única é esta: ele rouba a dignidade das pessoas” (ADICHIE, 2019, p. 27).

Portanto, com o intuito de pensar caminhos para que o cinema de terror abrace de volta o público negro, apresentamos os conceitos de autodefinição e autoavaliação na obra de Collins (2016). A socióloga e feminista negra, ao escrever sobre o papel dos estereótipos na desumanização de populações inferiorizadas, explica que uma forma de combater essas imagens é através da autodefinição (COLLINS, 2016). Mulheres negras enfrentam imagens de controle do que é ser mulher negra autodefinindo elas mesmas o que as tornam mulheres negras e, posteriormente, autoavaliando essas definições.

Segundo Collins (2016), questionando e rejeitando estereótipos podemos criar formas de humanização. Ela escreve que “[...] tanto ideologias racistas como sexistas compartilham a característica comum de tratar grupos dominados - os ‘outros’ - como objetos aos quais faltam plena subjetividade humana.” (COLLINS, 2016, p. 106). Portanto, a autodefinição e a criação de padrões próprios de avaliação são formas de combate à opressão, são necessidades e não apenas luxos.

Adequando a conceituação de Collins (2016) às definições de Coleman (2019), é possível concluirmos que o cinema de terror pode melhorar muito o seu tratamento de pessoas e personagens negros a partir das inclusões de pessoas negras na contação dessas histórias. É impossível descrever uma forma ideal de representação da experiência de pessoas negras em filmes de terror, mas com mais vozes negras definindo e avaliando essas histórias, podemos acreditar que melhores imagens serão criadas.

## Considerações finais

O longa-metragem “*As Boas Maneiras*” está longe de pretender ser compreendido como um ato de resistência ou subversão do *status quo* brasileiro - ele não pretende ser caracterizado como um “ativismo” (RAPOSO, 2015). Entretanto, ainda é uma obra que, ao narrar a história de uma mulher negra, sáfrica, mãe e brasileira, contribui para a representação social e construção da imagem de diversas populações marginalizadas. Se historicamente o cinema de terror produzido por pessoas brancas tem trabalhado na manutenção de estereótipos racistas, é possível também encontrar trabalhos que se esforçam em apresentar versões tridimensionais e dignas de pessoas negras nesse gênero cinematográfico.

A partir do audiovisual analisado e do arcabouço teórico mobilizado, chegamos a conclusão de que a expressão empregada por Akotirene (2019) de “maternidade sobrenatural” é capaz de tomar tanto a forma metafórica na análise da realidade social de mulheres negras colocadas como “mães pretas”, como também persiste até em narrativas fantásticas, como no filme de horror apresentado, no qual mesmo uma prole sobrenatural cativa a suposta predisposição surreal a maternidade de crianças brancas que as mulheres negras teriam. As imagens de controle, identificadas a partir da análise intrafílmica interseccional, são mobilizadas nesta constituição da maternidade monstruosa, definida nesta conclusão como a perpetuação de estereótipos de mulheres negras da “mãe preta” - ou da “*mammy*” -. mesmo em narrativas fictícias sem compromisso com a verossimilhança das desigualdades sociais reais. As representações da maternidade sobrenatural são aquelas em que nem mesmo os óculos coloridos da imaginação possibilitam escritores com sensibilidades raciais e de gênero racistas e sexistas imaginarem mulheres negras fora de estereótipos.

No decorrer deste artigo apresentamos alguns aspectos da perspectiva dos feminismos negros sobre imagem e identidade e utilizamos os conceitos de interseccionalidade e imagens de controle como ferramentas de análise. Relacionamos tais conceitos com a narrativa do filme de terror brasileiro com negros “*As boas maneiras*” e como esses conceitos são aplicados e vistos em prática e, como resultado, pudemos constatar que mesmo que o filme tente ser uma obra antirracista - ao subverter a dicotomia razão/emoção e não perpetuar a ideia de corpos negros como inerentemente monstruosos (KLINKERFUS, 2021) -, ele ainda recai em representações estereotipadas de mulheres negras brasileiras.

Sem a necessidade de validar o filme de forma dicotômica como digno ou não de

aplausos, ou como um projeto que traz uma boa ou má representação da negritude, ainda entendemos que é importante destacar - como pesquisadoras que também são trabalhadoras do campo audiovisual engajadas com uma agenda antirracista - que estamos atentas e localizamos a necessidade da inclusão de pessoas negras tanto na frente como por trás das câmeras dentro da indústria cinematográfica brasileira e internacional. Assim, compreendemos que a possibilidade da criação de filmes de terror que melhor representam personagens negras só será possível uma vez que vozes negras tomem posição central na sua contação.

Concluimos este artigo apontando duas coisas sobre o filme e sua relação com imagens de controle de mulheres negras. Primeiramente, aplaudimos a obra por colocar uma mulher negra e um casal sáfico em um filme de terror com relações complexas, como pessoas que se amam e cuja sexualidade é algo positivo; duas populações que têm sido vastamente representadas nesse gênero como objetos sexuais. Por outro lado, é necessário pontuar que, mesmo que o filme se esforce em contar uma história “respeitosa”, as marcas das imagens de controle racistas e sexistas contra mulheres negras ainda se fazem presentes no fundo da história, colocando Clara ora como uma amante que serve, ora como a mãe de uma criança branca monstruosa.

No fim, o racismo persiste como neurose cultural brasileira e, caso seu combate não seja ativo e constante, temos motivos para acreditar que ele não será superado e mais histórias de maternidades sobrenaturais serão feitas.

## Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

AMÉRICO, G. de A.; VILLELA, L. B. R. CIRCUITO COMUNICACIONAL: O CINEMA NA PERSPECTIVA DA HISTÓRIA SOCIAL\*. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 10, n. 2, p. 241–273, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/29095>. Acesso em: 25 abr. 2024.

AS BOAS Maneiras. Direção de Marco Dutra; Juliana Rojas. Produção de Sara Silveira; Frédéric Corvez; Clément Duboin; Maria Jonescu. Roteiro: Marco Dutra; Juliana Rojas. Brasil; França: Dezenove Som e Imagem; Urban Factory; Good Fortune Films; Globo Filmes, 2017. (136 min.), son., color.

- BAIROS, Luiza. Nossos Feminismos revisitados. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, n. 2, p. 458-463, 1995.
- BERNADET, Jean Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008. 166 p.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999. Tradução de Roberto Leal Ferreira.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.
- COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire: a representação negra no cinema de terror**. Rio de Janeiro: Darkside, 2019. Tradução de: Jim Anotsu.
- COLLINS, Patricia H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.
- CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **The University of Chicago Legal Forum**, v. 1, n. 1, p. 139-167, 1989.
- DAMATTA, Roberto. A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e etnografia. In: **Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, cap. 2, p. 35-58.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DE SÁ, Daniel Serravalle. Prefácio: expressões do horror. In: MARKENDORF, Marcio; RIPOLL, Leonardo (Org.). **Expressões do horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo**. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017. p. 6-27.
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022, 72º ed.
- GALVÃO, Maria Rita; BERNADET, Jean Claude. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 267 p.
- GONZÁLEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: **Caderno de formação política do Círculo Palmarino**. n. 1 Batalha de Ideias, 2011, p. 12-20. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod\\_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf). Acesso em: 19 maio 2022.
- GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 237-256.

hooks, bell. Intelectuais negras. **Revista Estudos Feministas**, Dossiê Mulheres Negras, Rio de Janeiro: IFCS/ UFRJ, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995.

hooks, bell. Vendendo uma buceta quente: representações da mulher negra no mercado cultural. *In*: **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019, cap. 4, p.126-151.

hooks, bell. Comunidade: uma comunhão amorosa. *In*: **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2020, cap. 8, p. 160-176.

hooks, bell. **Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança**. São Paulo: Elefante, 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLINKERFUS, João Pedro. A monstruosidade de tudo que é negro: a antinegitude do cinema de horror às páginas dos jornais. **Ensaio**, v. 18, p. 49-71, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ensaios/article/view/50197>. Acesso em 04 maio 2022.

LISBOA, Vinícius. Ancine diz que nenhuma mulher negra produziu ou dirigiu filmes nacionais em 2016. **Agência Brasil**, 25 jan. 2018. Disponível em: [://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2018-01/ancine-diz-que-nenhuma-mulher-negra-produziu-ou-dirigiu-filmes-nacionais-em](https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2018-01/ancine-diz-que-nenhuma-mulher-negra-produziu-ou-dirigiu-filmes-nacionais-em). Acesso em 17 abr. 2023.

LORDE, Audre. O filho homem: reflexões de uma lésbica negra e feminista. *In*: **Irmã Outsider: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 91-100. Tradução: Stephanie Borges.

MARKENDORF, Marcio. Os zumbis negros, monstros políticos da escravidão haitiana. *In*: MAGGIO, Sandra Sirangelo; ZANINI, Claudio Vescia (org.). **Transposições filmicas: as literaturas de língua inglesa no cinema**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 138-155.

MÜHLEMBERG, Natália. Quanto tempo tem o tempo: uma análise imagética sobre a dilatação temporal em *O Ano Passado em Marienbad* e *Amor à Flor da Pele*. *In*: I MOVI - ENCONTRO BRASILEIRO DE FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO, 2021, Recife. **Anais de Textos Completos: A Direção de Fotografia no Brasil**. Recife: Grupo de Pesquisa Cinematografia, Expressão e Pensamento, 2021, p. 96-116.

NAZÁRIO, Luiz. Esboço para uma teoria da monstruosidade. *In*: **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003. p. 7-28.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, [S.L.], n. 42, p. 3-12, 1 out. 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/909>. Acesso em: 10 jun. 2022.

RITA, Amanda Rauber; IUVA, Patrícia de Oliveira. “Do you like scary movies?”: a representação das mulheres em filmes *slasher*. *In*: MARKENDORF, Márcio (Org.). **Críticas feministas e estudos de gênero: aderências**. Florianópolis: UFSC, 2020, p. 39-577, e-book. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/218086/Cr%20c3%20adticas%20feministas%20e%20estudos%20de%20g%20c3%20aanero%20%28e-book%29%20-%20Marcio%20Markendorf%20%28org%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 31 jul. 2022.

RUSSEL, Jamie. Terrors caribenhos. *In: Zumbis: o livro dos mortos-vivos*. São Paulo: Leya Brasil, 2011. p. 23-35.

SAYURI, Juliana. **O mito da minoria modelo**: ou por que precisamos discutir discriminação contra asiáticos. Ou por que precisamos discutir discriminação contra asiáticos. 2017. Vice Brasil. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/787gka/o-mito-da-minoria-modelo>. Acesso em: 14 abr. 2023.

SEVCENKO, Nicolau. Entre o céu e o inferno. *In: Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998, p. 136-144. Trabalhos apresentados nos seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS (1995-1996).

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Renata Santos da. Corra!: o grito, o silêncio e o sintoma. *In: MARKENDORF, Marcio; RIPOLL, Leonardo (Org.). Expressões do horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo*. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017. p. 162-167.

STOKER, Bram. **Drácula**: o vampiro da noite. São Paulo: Martin Claret, 2002, 438p.

STRYKER, Susan. My words to Víctor Frankenstein above the village Chamounix: performing transgender rage. *In: STRYKER, Susan; WHITTLE, Stephen (Ed.). The transgender studies reader*. New York: Routledge, 2006, cap. 19, p. 244-256.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca. *In: RAMOS, Fernão Pessoa. SCHVARZMAN, Sheila (Org.). Nova história do cinema brasileiro: volume 1*. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 342-390.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. B.; BENZAQUEM DE ARAÚJO, Ricardo. Romeu e Julieta e a Origem do Estado. *In: Arte e Sociedade: Ensaio de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. p.130-169.