

### **A natureza indomável do desejo: a infância queer em *As boas maneiras* (2017)**

Por Henrique Rodrigues Marques\*

**Resumo:** Partindo das reflexões de teóricos da virada negativa queer, assim como de pesquisadores do gênero cinematográfico, esse artigo pretende analisar os modos como o filme *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017) utiliza elementos do cinema de horror, como a abjeção, para abordar ansiedades sociais em relação a gênero, sexualidade e alteridade. Concentrando a discussão em dois eixos, maternidade e infância, exploraremos as possibilidades queer da categoria “criança” como conceituada por Lee Edelman (2004) e, posteriormente, confrontada por autores como Andrew Scahill (2015) e Maggie Nelson (2017).

**Palavras-chave:** cinema queer; cinema brasileiro; horror; criança; maternidade.

### **La naturaleza indomable del deseo: la infancia queer en *As boas maneiras* (2017)**

**Resumen:** A partir de las reflexiones de los teóricos del giro negativo queer, así como de los investigadores del género cinematográfico, este artículo pretende analizar las formas en las que la película *As boas maneiras* (Juliana Rojas y Marco Dutra, 2017) utiliza elementos del cine de horror, como la abyección, para abordar ansiedades sociales en relación al género, la sexualidad y la alteridad. Centrando la discusión en dos ejes, la maternidad y la infancia, exploraremos las posibilidades queer de la categoría “infante” tal como la conceptualiza Lee Edelman (2004) y, posteriormente, confrontada por autores como Andrew Scahill (2015) y Maggie Nelson (2017).

**Palabras clave:** cine queer; cine brasileño; horror; infante; maternidad.

### **The untamable nature of desire: the queer childhood in *As boas maneiras* (2017)**

**Abstract:** Based on the reflections of queer negative turn theorists, as well as researchers in the cinematographic genre, this article intends to analyze the ways in which the film *As boas maneiras* (Juliana Rojas and Marco Dutra, 2017) uses elements of horror cinema, such as abjection, to address social anxieties in relation to gender, sexuality and otherness. Focusing the discussion on two axes, motherhood and childhood, we will explore the queer possibilities of the “child” category as conceptualized by Lee Edelman (2004) and, later,

confronted by authors such as Andrew Scahill (2015) and Maggie Nelson (2017).

**Key words:** queer cinema; Brazilian cinema; horror; child; motherhood.

**Fecha de recepción:** 15/07/2021

**Fecha de aceptación:** 16/09/2021



Figura 1: Imagem de capa.

A noite caiu, o mundo é um breu  
Melhor o neném dormir  
Dorme no berço, dorme na rede  
Dorme meu filhinho que é para não ficar com sede  
Se tiver medo, chama meu nome  
Dorme meu filhinho que é para não ficar com fome.  
(Canção de Ninar, *As boas maneiras*)

## Introdução

Nas últimas duas décadas, nota-se no Brasil um crescente interesse na produção nacional de filmes que se apropriam, de diferentes maneiras, do horror enquanto gênero cinematográfico. Apesar de ser um gênero historicamente desprestigiado entre cinéfilos e ignorado pela Academia, o horror vem conquistando seu espaço nos estudos de cinema. No contexto

nacional, é fundamental destacar o pioneiro trabalho de Laura Cánepa (2008), que resgata uma importante história do cinema de horror no Brasil, catalogando mais de 130 obras, do cinema silencioso ao início dos anos 2000, que possuem elementos do horror. Desde então, outros jovens pesquisadores como Mariana Souto (2012), Lucas Procópio Caetano (2018), Fernanda Sales Rocha Santos (2018) e Natalia Christofolletti Barrenha (2021), voltam suas investigações para o gênero, com o intuito de adensar a bibliografia de estudos de horror no cinema brasileiro.

Essa vigente valorização se faz presente não apenas entre uma nova geração de cineastas e pesquisadores, mas também entre espectadores, críticos e cinéfilos, que parecem estar cada vez mais receptivos a produtos audiovisuais que lidem com o fantástico e a ficção especulativa. Em um país que tem entre seus principais cineastas um nome como o de José Mojica Marins, seria um equívoco argumentar que a presença do cinema de horror em nossa filmografia é uma novidade. Não obstante, é inegável que, na contemporaneidade, o horror brasileiro vive sua fase mais prolífica. Laura Cánepa sublinha “o impacto progressivo dos curtas” (2013: 36) a partir dos anos 2000. Lucas Procópio Caetano, em sua dissertação de Mestrado sobre a produção mais recente do cinema de horror, reconhece no ano de 2008 um marco de “reaproximação significativa do horror ao nosso cinema” (2018: 19). Ao passo que Cánepa (2016) propõe a existência de duas vertentes principais no cenário do gênero no século XXI: a produção de um “horror militante”, composta por projetos independentes feitos por uma rede de realizadores e entusiastas do gênero que militam pelo cinema de horror em si; e um horror de cunho social, que engloba filmes que, mesmo quando não assumem completamente o gênero, aproximam-se de alguns de seus elementos (Cánepa citada em Caetano, 2018). *As boas maneiras* (2017), longa-metragem mais recente da dupla Juliana Rojas e Marco Dutra, localiza-se em um ponto de convergência dessas duas vertentes, inserindo-se deliberadamente dentro do domínio do gênero

horror e, ao mesmo tempo, trazendo em sua narrativa questões político-sociais envolvendo sexualidade, gênero, classe e raça.

Essa segunda vertente delineada por Cánepa, composta por filmes voltados a explorar tensões e ansiedades sociais, parece ser o principal eixo de interesse para pesquisadores. Mariana Souto (2012, 2018), por exemplo, explora as maneiras como o cinema brasileiro contemporâneo utiliza elementos do horror para refletir temores da classe média que enxerga na ascensão social da classe trabalhadora uma alteridade que ameaça seus privilégios. Já Fernanda Sales Rocha Santos (2018), em consonância ao trabalho de Souto, aponta para uma tendência da produção brasileira das últimas duas décadas em mesclar realismo social ao imaginário do horror, construindo uma “atmosfera do medo” que representa as tensões de convivência e conflitos entre diferentes classes sociais em grandes centros urbanos.

Malgrado essa atual dedicação que os estudos de cinema têm ofertado ao cinema de horror, ainda são escassos os trabalhos que analisam essa produção brasileira por uma perspectiva queer. Mesmo quando elegem como objeto de investigação obras que abordam frontalmente temas relacionados a gênero e sexualidade, a questão queer costuma ser ignorada. *As boas maneiras*, por exemplo, é citado tanto no trabalho de Caetano quanto no de Santos, mas ambos os pesquisadores concentram suas leituras na questão de classe, ignorando ou pouco refletindo sobre as dinâmicas de gênero e sexualidade presentes no filme. Em uma das poucas referências existentes sobre o horror brasileiro através de uma metodologia queer, podemos citar o livro *Embodiments of evil: gender and sexuality in latin american horror cinema* (2016), no qual o pesquisador Gustavo Subero dedica um de seus capítulos a *queerizar* *Zé do Caixão*. Filiando-se ao trabalho de Subero, assim como de pesquisadores internacionais como Jack Halberstam (1995), Harry M. Benshoff (1997), Richard Dyer (2002), Barbara Mennel (2012), Andrew Scahill (2015), Darren Elliott-Smith (2016), entre outros, propomos explorar nesse artigo os

modos como o uso de elementos do horror no filme brasileiro *As boas maneiras* dialoga com debates da virada negativa queer, em especial os questionamentos gerados por Lee Edelman (2020) sobre a categoria “criança”.

### O filme

Antes mesmo de seu lançamento comercial, quando exibido no Festival de Cinema do Rio de Janeiro, em 2017, *As boas maneiras* foi o grande vencedor do Prêmio Felix,<sup>1</sup> dedicado a celebrar produções voltadas à temáticas LGBTQIA+ e à diversidade de gênero. Na justificativa do júri, o prêmio de melhor longa-metragem de ficção foi atribuído ao filme de Rojas e Dutra, por sua abordagem caracterizada “pelo protagonismo das mulheres, pela expansão de uma narrativa lésbica que resulta em uma abordagem original das relações de classe, raça e da própria maternidade”.<sup>2</sup> Por seu conteúdo aliado à legitimação advinda de um prêmio como esse, é fácil enquadrá-lo dentro do panorama de um cinema queer nacional. Malgrado esses dados, a presença da lesbianidade é o menor dos fatores que o inserem dentro de uma tradição do cinema queer. Ainda que a obra de fato desenvolva uma relação lésbica entre suas protagonistas, que é atravessada por relações de raça e classe, seu maior potencial queer reside em outros temas.

O longa-metragem conta a história de Clara (Isabel Zuaa), mulher negra que vive na periferia de São Paulo e é contratada pela gestante branca Ana (Marjorie Estiano) para ser babá de seu futuro filho. Por ser uma *agrogirl*<sup>3</sup> que

---

<sup>1</sup> <http://www.festivaldoriorio.com.br/br/noticias/caderno/premio-felix>. Acesso em: 14 de julho de 2021.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b2x-AHwBOc0>. Acesso em: 14 de julho de 2021.

<sup>3</sup> *Agrogirl*, versão feminina de *agroboboy*, é uma identidade rural do Brasil contemporâneo. Segundo os pesquisadores Andréa Vettorassi, Lorrany dos Santos Ferreira e Flávio Munhoz Sofiati, temos que os *agroboboy*s e *agrogirl*s “são jovens contemporâneos que vivem as dinâmicas culturais da urbanidade e da ruralidade, porém no contexto da indústria cultural, influenciados, sobretudo, pela música sertaneja universitária e pelos padrões que ela direta ou indiretamente incita. Pautados num padrão de sociabilidade experimentado nas cidades, esses jovens ressignificam as representações dos caipiras tradicionais, formando, assim, uma nova

foi renegada pela família por ter engravidado, ostracizada e então obrigada a viver sozinha em São Paulo, Ana solicita que Clara se mude para o apartamento, antes mesmo do nascimento da criança, propondo que Clara trabalhe também como sua empregada doméstica e cozinheira durante o período da gravidez.

Estruturalmente, o filme se divide em duas partes muito bem delimitadas. A primeira, durante a gravidez, é centrada no relacionamento entre Clara e Ana. Com o passar do tempo, Clara nota comportamentos estranhos em sua patroa, especialmente durante a noite. Em tom de realismo fantástico e construindo uma sutil atmosfera de horror, a primeira trama desenrola os mistérios que cercam a gravidez de Ana e suas implicações. Já a segunda parte, situada cerca de dez anos depois da primeira, acompanha a trajetória de Joel (Miguel Lobo), o filho de Ana que agora é criado por Clara, após a morte da mãe durante o parto. A passagem de um ato para o outro é marcado por uma canção diegética, em estilo comum ao gênero musical, que nos remete aos contos de fadas da Disney. Além de dividir o filme, essa canção é responsável por estabelecer o tom da segunda metade, na qual a fantasia e a fábula se esparramam pela narrativa, subjugando o realismo.

Essa demarcação separa também os dois temas centrais que interessam a nossa análise: a maternidade e a infância queer. Embora estejam, evidentemente, interligados, cada um desses tópicos oferece diferentes leituras queer sobre o filme.

### **A maternidade**

Ao longo da história do cinema, a relação entre mães e filhos sempre foi tema de notável interesse ao gênero de horror. Da relação obsessiva em *Psicose*

---

geração de indivíduos rurais que são 'modernos' e escolarizados e que se vestem de acordo com a moda e vislumbram o poder econômico ligado ao agronegócio." (Vettorassi et al., 2021: 10-11).

(Alfred Hitchcock, 1961), à gravidez enquanto causa do horror psicológico de *O bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968), chegando às incursões mais recentes de filmes como *Proxy* (Zack Parker, 2013), *Boa noite, mamãe* (Veronika Franz e Severin Fiala, 2014) e *O Babadook* (Jennifer Kent, 2014), as ansiedades e angústias da maternidade e instabilidade da infância, tanto em termos pessoais quanto sociais, sempre se mostraram terreno fértil para o gênero. No cinema brasileiro contemporâneo, a maternidade no horror foi abordada em obras como *Amor só de mãe* (Dennison Ramalho, 2003), *A mãe que afaga* (Gabriela Amaral Almeida, 2011) e *Estátua!* (Gabriela Amaral Almeida, 2014).

Na mesma medida, também não faltam estudos que abordam as várias maneiras com que o queer se relaciona ao gênero de horror. Seja pela via da autoria de diretores situados dentro do espectro queer como James Whale, Stephanie Rothman, Clive Barker, F.W. Murnau, Don Mancini, Sharon Ferranti e Alejandro Amenábar; seja pela via das alegorias entre monstruosidade e dissidência sexual; seja pela espectralidade queer que se apropria de filmes de horror, atribuindo uma leitura codificada para certas obras. No caso de *As boas maneiras*, nos cabe melhor a investigação feita por Darren Elliott-Smith em *Queer horror film and television* (2016). Embora o autor trate especificamente de produções relacionadas à experiência gay masculina na cultura audiovisual pós-2000, sua definição de “horror queer” se mostra bastante proveitosa para analisar nosso objeto de estudo dentro do escopo do cinema de horror, fazendo a adaptação de gay masculino para queer no geral. Para as discussões propostas em seu livro, Elliott-Smith define que horror queer é um subgênero feito por diretores/produtores que se auto identificam dentro do espectro queer e que representem personagens queer com conteúdo insinuado ou explicitamente queer (2016: 2). A decisão de analisar produtos audiovisuais que trazem em suas tramas personagens e temáticas assumidamente queer é o que difere o trabalho de Elliott-Smith das pesquisas de teóricos como Benshoff, Dyer e Halberstam, que dedicavam leituras queer a

obras de horror em que temas como monstruosidade, alteridade e pânico social serviam de alegorias para a experiência queer. Dirigido por uma dupla de cineastas que se enquadram nas identidades LGBT, com protagonismo lésbico e uma narrativa sobre desejo e privação, *As boas maneiras* preenche todos os requisitos elencados por Elliott-Smith.

Nos capítulos do livro de Elliott-Smith, é recorrente a associação entre o horror queer e as ansiedades do homem gay contemporâneo. O medo da emasculação, homofobia internalizada, o receio de ser visto como afeminado. Em suas leituras, o diagnóstico quase sempre coloca o horror como alegoria dessas ansiedades que permeiam o imaginário e a sociabilidade gay. No caso de *As boas maneiras*, a questão lésbica não exerce um papel similar. Apesar de nunca ficar claro se elas já tiveram outra relação homossexual no passado, ou se é um desejo novo para alguma das duas, a lesbianidade nunca é colocada como um problema ou questão a ser resolvida e aceita. A primeira noite de sexo entre as protagonistas se desenvolve de modo orgânico, e em nenhum momento após a consumação do ato elas discutem o que aconteceu ou hesitam em continuar se relacionando dessa forma. O desejo queer é colocado de modo naturalizado e, portanto, não se relaciona a nenhum tipo de ansiedade. O que acontece é o exato oposto. A partir do desenvolvimento da relação, ambas as personagens começam a encontrar resoluções para suas angústias de outras naturezas. Essas duas mulheres solitárias se unem e encontram força e amparo uma na outra. Sendo assim, o afeto lésbico é representado enquanto uma espécie de conciliação e não como uma fonte de conflitos.

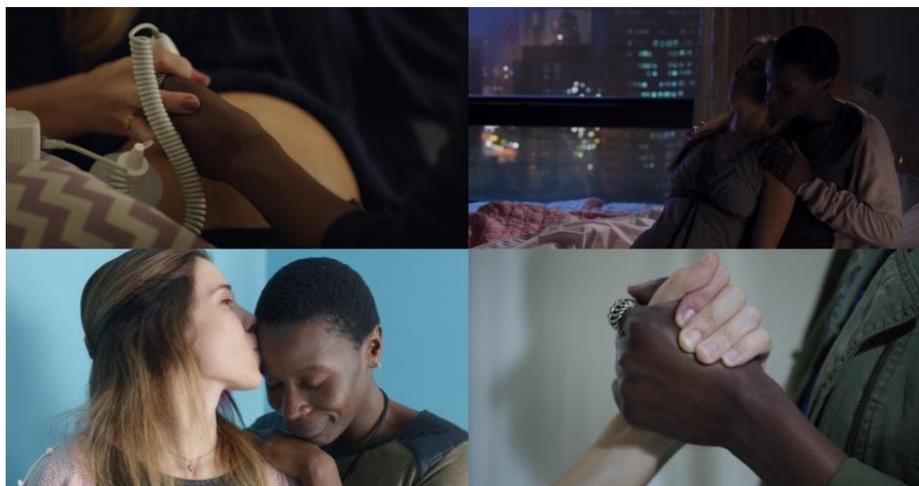


Figura 2: Momentos de cumplicidade entre Ana e Clara.  
*As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017)

Malgrado a construção de uma revigorante narrativa sobre desejo queer que não envolve questionamentos ou embates relacionados a sexualidade, especialmente dentro do cenário do cinema nacional, o relacionamento lésbico entre as duas protagonistas é mediado por uma patente relação hierárquica de poder. O fato de Clara ser uma mulher negra nunca é explicitamente colocado como uma variável, nem mesmo quando ela decide criar sozinha o filho (branco) de Ana. Além disso, o filme não esclarece se após o relacionamento delas se converter em afetivo/sexual a dinâmica patroa/empregada se mantém. Não sabemos se, quando Clara sai no meio da noite para comprar pinhão e satisfazer os desejos de grávida de Ana, ela o faz enquanto companheira ou doméstica. Mesmo depois da conversão afetiva do relacionamento, Clara segue servindo Ana que, por sua vez, segue dormindo sozinha em sua cama imperial enquanto Clara continua no quarto de empregada. Além disso, a própria figura de Clara como babá do filho de Ana ecoa a condição de mulheres negras sujeitas a função de cuidadoras de crianças brancas desde o período colonial, carregando um forte traço do passado escravista do Brasil. Apesar da trama em si não colocar em debate essas relações de raça e classe, tais tensões permeiam as imagens e o discurso fílmico e demandariam toda uma outra pesquisa para abordar suas nuances com a devida dedicação que o tema necessita.

A principal ansiedade do filme se concentra na questão da gravidez e, por conseguinte, da maternidade. Ana passa por uma gravidez indesejada, que aconteceu com um homem que não era o seu noivo e que fez com que ela fosse abandonada por sua família. Que sua gestação irá gerar um bebê-lobisomem, só acentua a alegoria da mãe solo enquanto uma figura amaldiçoada. Ela não planejou ser mãe e sequer apresenta uma predisposição à maternidade. Sua gravidez a fez perder tudo: família, noivo, amigos, dinheiro, seu cavalo de estimação.

Em *Argonautas* (2017), livro no qual a pensadora queer Maggie Nelson mistura autobiografia, teoria acadêmica e ensaio, a maternidade é analisada por diversos ângulos. Nelson fala sobre sua transição de mulher que nunca quis ter filhos (e que inclusive zombava das “reprodutoras”) para o desejo de ser mãe, a descoberta da infertilidade, as tentativas falhas, o processo de inseminação artificial e, finalmente, a gravidez. E, acompanhando tudo isso, a experiência de ser a madrasta do filho de Harry, seu parceiro trans que está em processo de transição durante o mesmo período. Refletindo sobre gravidez, maternidade e a criação de um filho que não foi gerado por ela, Nelson indaga:

“Existe alguma coisa inerentemente queer na gravidez em si, na medida em que ela altera profundamente o nosso estado ‘normal’ e gera uma intimidade radical com – e uma alienação radical do - nosso corpo? Como uma experiência tão profundamente estranha, maluca e transformadora também pode simbolizar ou representar a conformidade suprema?” (Nelson, 2017: 18).

Essa “coisa queer”, mencionada por Nelson, da alteração corporal que a mulher experiencia durante a gravidez é um tema recorrente nos filmes de horror. O subgênero do *body horror* (horror do corpo) ou *biological horror* (horror biológico) “(...) é caracterizado pela manipulação e deformação do estado normal da forma e funções corporais” (Cruz, 2012: 161, tradução

nossa)<sup>4</sup>. Mutações, corpos hospedeiros, vírus desconhecidos e formas de vida alienígena são alguns dos motes do gênero. Rojas e Dutra já exploraram o *body horror* em um de seus primeiros curtas-metragens, a obra *Um ramo* (2007), trama em que uma mulher descobre um estranho galho crescendo em seu corpo. Em *As boas maneiras*, a gravidez de Ana funciona nos moldes do *body horror* por causar mudanças extraordinárias em seu corpo e em seu comportamento. A cena que revela o modo como Ana engravidou é uma sequência em animação, na qual fica explícita a referência à lenda do folclore brasileiro do padre que vira lobisomem durante as noites de lua cheia. Por essa razão, conforme a gravidez avança Ana vai apresentando um comportamento animalesco, desenvolvendo um gosto por carne crua e sangue, e tendo surtos sonâmbulos em que sai para caçar durante a noite. A cena do parto, em que o bebê rasga seu corpo para nascer segue um modelo icônico do *body horror*, no qual o organismo invasor ganha independência e dispensa o corpo hospedeiro.



Figura 3: Ana em suas crises de sonambulismo. *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017)

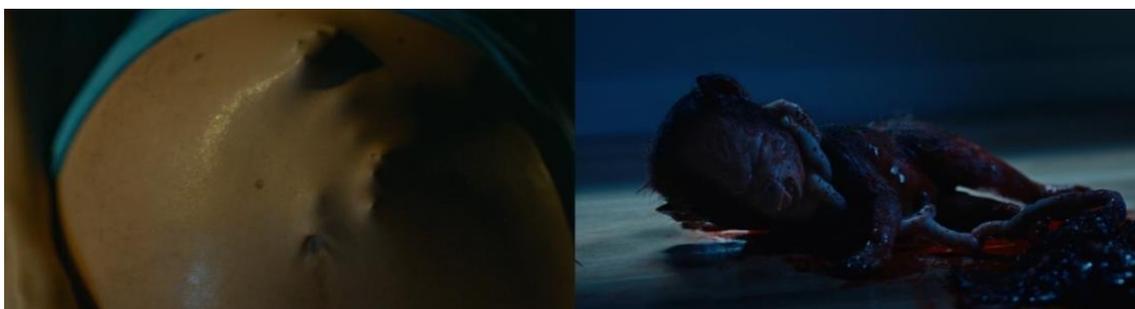


Figura 4: O parto monstruoso. *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017)

<sup>4</sup> “(...) is characterized by the manipulation and warping of the normal state of bodily form and function.”

No livro *Maternal horror film: melodrama and motherhood* (2013), a pesquisadora Sarah Arnold dedica todo um capítulo à reflexão sobre a gravidez no gênero. Segundo a autora, essas narrativas tendem a quebrar a barreira entre a gravidez enquanto estado biológico e a condição psicológica da maternidade. “A mulher grávida é representada em termos de maternidade, em termos de cuidar de outro e não, por exemplo, dela mesma. Em outras palavras, a gravidez é representada em termos daquilo que é horrível e abjeto” (Arnold, 2013: 154, tradução nossa).<sup>5</sup> A definição de Arnold funciona em termos de localizar o corpo da mulher grávida em um contexto patriarcal (termo da própria autora), no qual a individualidade da mulher é negada, já que tais obras tendem a associar diretamente gravidez e maternidade. Ou seja, a mulher se torna mãe no momento da concepção, e não do nascimento. Sendo assim, Arnold defende que esses filmes mais reforçam naturalizações sexistas do que discursos feministas.

No entanto, podemos afirmar que, de diversos modos, *As boas maneiras* subverte essa lógica. Em primeiro lugar, temos a total ausência de homens na narrativa principal. Ana nunca é encarada por um parceiro como um receptáculo ou uma incubadora de seu herdeiro. Ela é uma personagem que apresenta anseios e desejos que transcendem a sua condição enquanto grávida. Apesar de Ana acabar morrendo durante o parto, o discurso fílmico não aliena a personagem de seu próprio corpo, como questiona Arnold nas obras analisadas em seu livro. Segundo a autora, filmes de horror que lidam com a gravidez tendem a reconhecer o corpo da mulher grávida enquanto um “espaço de crise” (2013: 156), um mero intermediário para o nascimento do bebê, sendo, portanto, subordinado aos interesses da criança que sequer nasceu. Ou seja, uma equação que resulta na ideia de que o fundamental é o

---

<sup>5</sup> “The pregnant woman is represented in terms of motherhood, in terms of caring for another and not, for example, herself. In other words, pregnancy is represented in terms of the horrific and the abject.”

nascimento da criança, ao passo que a morte ou sobrevivência da mãe não passa de um efeito colateral. Em *As boas maneiras*, Ana não é tratada dessa forma. Ao longo da narrativa, sua gravidez não apresenta sinais de problemas ou complicações. Nas idas ao médico, o profissional sempre reforça a saúde e o bom desenvolvimento de seu filho. Sendo assim, a causa de sua morte durante o parto aparece de maneira inesperada e inevitável, como uma fatalidade e não como o auto sacrifício consciente que prioriza a preservação de um feto não-nascido ao invés da vida da mulher. E, mesmo durante o parto, Clara tenta até o último minuto garantir o bem-estar e a sobrevivência de Ana, esforçando-se em contatar um médico para realizar o parto.

Em segundo, temos a questão social. Ana vem de uma família rica do interior que a renega e abandona após a gravidez indesejada. Em determinado momento do filme, encontra uma amiga em uma loja e é tratada como uma pária. Por sua transgressão, é castigada e recebe o ostracismo como punição. Sendo assim, a condição abjeta da sua gravidez monstruosa pode ser lida como uma alegoria para essas relações. Vale notar que a abjeção enquanto categoria aparece com frequência tanto nos estudos queer quanto nas discussões sobre o cinema de horror. Segundo Richard Miskolci (2012), a abjeção é o cerne da problemática queer, ao passo que a feminista Julia Kristeva (1982) utiliza a abjeção para pensar os poderes do horror. Em seu seminal ensaio, Kristeva define o abjeto dentro de uma lógica bastante propícia a uma captura queer: “Não é a ausência de limpeza ou de saúde que causa abjeção, mas aquilo que perturba identidade, sistema, ordem. Aquilo que não respeita fronteiras, posições, regras” (Kristeva, 1982: 4, tradução nossa).<sup>6</sup>

Em uma das primeiras interações entre as protagonistas, no primeiro dia de trabalho de Clara, Ana lhe pergunta se ela “entende sobre etiqueta”. Clara demonstra não entender o motivo da pergunta, ao passo que Ana confessa que

---

<sup>6</sup> “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules.”

sua mãe a obrigou a fazer um curso de etiqueta, “desses cursos assim para *moça*”. Relembrando os exercícios que a professora aplicava, Ana pega um livro, posiciona-o em sua cabeça e tenta caminhar sem o deixar cair no chão, para assim comprovar sua boa postura. Ao fracassar depois de alguns passos, Ana declara de maneira debochada que o curso “*não adiantou muito*”. O fracasso tem sido uma categoria bastante explorada por teóricos queer contemporâneos, como José Esteban Muñoz (2019) e Jack Halberstam (2020). Explicitando o modo como Ana fracassa em cumprir regras de etiqueta, sem conseguir realizar o que sua mãe e o espaço social em que vive esperam de uma *moça*, Rojas e Dutra perturbam o papel normativo que nós projetamos na figura da *agrogirl*, indicando em Ana um elemento abjeto para além de sua gravidez não-planejada. Através de seu descaso em se empenhar para seguir as normas que ditam “as boas maneiras”, Ana se localiza enquanto detentora de um potencial queer.

Apesar dessa relação com o fracasso, é necessário ressaltar que a abjeção presente em Ana é muito mais proveniente da ordem social, com o isolamento infligido por sua família e amigos, do que de seu caráter monstruoso. Se o corpo grávido em público é *obsceno* (Nelson, 2017: 100), a grávida oriunda de uma relação sem legitimação das normas sociais se torna *pornográfica*. Clara passa então a ser a única pessoa a não repudiar Ana. Nos momentos em que a gravidez monstruosa se manifesta, Clara está lá para cuidar dela. As mulheres não apenas se tornam cúmplices e amantes, mas compartilham a maternidade, de um modo que se torna literal na segunda metade do filme, quando Clara assume o papel de mãe do filho de Ana após sua morte. Rojas e Dutra dividem assim o díptico gravidez/maternidade que Arnold aponta como algo que os filmes de horror sobre o tema tendem a consolidar. Segundo Kristeva, utilizada tanto por Nelson quanto por Arnold, “[a maternidade das mulheres lésbicas ou solteiras] pode ser vista como uma das formas mais violentas assumidas pela rejeição do simbólico, bem como uma das divinizações mais fervorosas do poder materno – o que só perturba toda uma

ordem jurídica e moral, mas sem propor nenhuma alternativa” (Kristeva citada em Nelson, 2017: 87).

Na segunda metade da narrativa, Clara engloba essas duas categorias, como mãe lésbica e solo de Joel. E, como apontado por Kristeva, sua personagem concentra essa posição ambígua de rejeitar o simbólico – posicionamento abjeto que perturba a ordem e as normas - ao mesmo tempo em que concentra o arquétipo da mãe superprotetora – que reforça e propaga os limites e fronteiras da ordem -, outro tropo dos filmes de horror.

### **A criança selvagem**

Um dos livros mais influentes nos estudos queer ao longo dos últimos anos é, sem dúvidas, o controverso *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, de Lee Edelman, publicado pela primeira vez em 2004. Em uma proposta bastante radical, Edelman propõe o queer enquanto ruptura e oposição ao imperativo da futuridade reprodutiva, que tem na figura da criança seu símbolo máximo. O manifesto de Edelman parte de dois pressupostos sociais: a inferiorização de pessoas queers baseada em nossa incapacidade reprodutiva, e o estatuto da criança enquanto uma categoria sublime que precisa ser protegida a qualquer custo. Desde Gayle Rubin (1984, 2017), as pesquisas sobre sexualidade apontam para o modo como as crianças são usadas por conservadores como bode expiatório para vigilância dos corpos e das práticas. “Ao longo de mais de um século, nenhuma tática para incitar a histeria erótica tem se mostrado mais eficiente que o apelo à proteção das crianças” (Rubin, 2017: 79). A antropóloga, em seu seminal artigo *Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade*, elenca uma série de campanhas morais que foram travadas tendo como base o slogan “salvem as nossas crianças”. Da censura de obras de arte à proibição de professores homossexuais darem aula para menores de idade, a legislação constantemente é feita e mediada pela suposta defesa das crianças. Nos últimos anos, podemos encontrar no Brasil

vários exemplos dessa tática política. Das manifestações exigindo o fechamento da exposição *Queermuseu* – que teve como um de seus estopins a obra *Criança Viada*, da artista Bia Leite –, às *fake news* sobre a distribuição de mamadeiras em formato peniano nas creches, passando pela revolta com a vinda de Judith Butler para o Brasil, foram vários os episódios onde uma suposta preocupação com o bem-estar da criança foi pretexto para ações conservadoras. Como conclui a autora, “As leis produzidas pelo pânico diante da pornografia infantil foram mal concebidas e mal direcionadas. Elas representam alterações profundas na regulamentação do comportamento sexual e suprimem liberdades civis importantes” (Rubin, 2017: 72). É nesse contexto que Edelman declara:

“Foda-se a ordem social e a Criança em nome da qual somos aterrorizados coletivamente; foda-se Annie; foda-se o órfão de *Os Miseráveis*; foda-se a pobre e inocente criança exposta aos perigos da Internet; foda-se Law (lei) com L maiúscula e minúscula; foda-se toda a rede de relações Simbólicas e o futuro que serve como seu suporte” (Edelman, 2020: 270).

Sendo uma teórica queer e mãe escrevendo sobre a experiência da maternidade, Nelson não poderia ignorar o trabalho de Edelman. Embora ela compreenda a origem da crítica de Edelman, que não se trata de atacar as crianças reais, mas sim esse ideal simbólico da criança, Nelson propõe que essa mesma criança não precisa ser vista como o anti-queer, mas justamente como detentora do potencial de subversão do modelo dominante. “Mas por que dizer ‘foda-se’ para essa criança quando deveríamos dizê-lo para as forças específicas que impulsionam sua imagem, rastejando atrás dela? O futurismo reprodutor não precisa de mais discípulos” (Nelson, 2017: 85). Alinhado à proposta de Nelson, Paul Preciado postula que essa criança protegida pelos conservadores, sempre definida de antemão como heterossexual, não existe. “Uma criança que privam de qualquer forma de resistência, de qualquer possibilidade de usar seu corpo livre e coletivamente, usar seus órgãos e seus

fluidos sexuais. Essa infância que eles afirmam proteger exige o terror, a opressão e a morte” (Preciado, 2013: 96). Para Nelson e Preciado, é justamente a criança que configura os sujeitos sociais mais penalizados pelo conservadorismo, a ordem social, o futurismo reprodutor.

Ao analisar a representação da criança, ou, mais especificamente, da *criança monstruosa* (The Revolting Child), em filmes de horror, o pesquisador Andrew Scahill se mostra em consonância com o questionamento de Nelson. Em seu livro *The Revolting Child in Horror Cinema: Youth Rebellion and Queer Spectatorship* (2015), Scahill reconhece na figura da criança o potencial de desestabilizar as estruturas do regime heteronormativo, colocando em xeque o próprio papel simbólico que a criança ocupa no imaginário cultural:

Mas nós também devemos levar em consideração, o que Edelman não faz, que a infância carrega uma incumbência retórica na forma de rebelião juvenil. Enquanto a mudança social é centralmente configurada em termos de disputa geracional, a juventude se torna um locus classicus dessa batalha para derrubar uma autoridade opressora – seja a criação de uma nova, “melhor” ordem social, ou a negação do futuro. Anarquia, também, assume a forma da juventude (Scahill, 2015: 29, tradução nossa)<sup>7</sup>

Através das reflexões sobre as relações entre a tríade queer/criança/monstruosidade, Scahill levanta uma catalogação de arquétipos que a criança monstruosa tende a assumir dentro dessas narrativas. Como o autor estabelece logo no primeiro capítulo de seu livro, a infância não é algo natural ou de definição óbvia. “Ela é, como coloca Henry Jenkins, um conceito indistinto e constantemente renegociado que precisa ser ‘imposto e inculcado

---

<sup>7</sup> “But we also must consider, where Edelman does not, that childhood holds a rhetorical charge in the form of youthful rebellion. As social change is centrally figured in terms of generational struggle, youth becomes the locus classicus of that struggle for overthrow of oppressive authority— whether it be a new, “better” social order, or no future at all. Anarchy, too, takes the form of youth.”

nas crianças” (Scahill, 2015: 13, tradução nossa).<sup>8</sup> Sendo assim, o que nós entendemos como a criança é algo construído socialmente e que muda ao longo do tempo, atendendo expectativas criadas de acordo com o *status quo* de cada era.

Como determina o revolucionário trabalho de Philippe Ariès (1986), a categoria “criança” como é compreendida nos dias de hoje, em termos conceituais, sociais e biológicos, é fruto de um fenômeno historicamente recente que passa a florescer a partir do século XVIII, com a grande reforma moral que passou a disciplinar a burguesia na Europa (Ariès, 1986: 129). Até então, o imperativo social de que uma criança deve ser protegida de assuntos sexuais para preservar sua inocência não existia, pois a própria associação entre infância e inocência também não existia, sendo completamente natural que adultos se comportassem de maneira indecente para os padrões atuais na presença de crianças de todas as idades. Analisando os diários do médico de Henrique IV, por exemplo, Ariès elenca uma série de ocasiões durante a primeira infância de Luis XIII que chocariam leitores contemporâneos e demonstram a normalidade de brincadeiras em que adultos tocavam publicamente os genitais de uma criança para fins jocosos ou a completa ausência de reprimenda quando uma criança proferia palavras de cunho sexual. Sendo assim, a idealização da infância como um período de inocência passa a existir a partir da noção romântica de autores como Jean-Jacques Rousseau e William Wordsworth, que viam as crianças como detentoras de uma pureza natural intocada pela civilização (Scahill, 2015: 13). Como afirma James Kincaid, o projeto de Ariès ao expor a construção social da categoria criança influencia o presente, pois tem o efeito “não de comprovar nossa percepção moderna, mas sim de mostrar que a criança é um arquétipo perceptual que nós temos disponível para enquadrar qualquer coisa que escolhemos – ou nada. O que a criança é importa menos do que aquilo que nós *pensamos* que ela é e o porquê nós

---

<sup>8</sup> “It is, as Henry Jenkins puts it, an indistinct and constantly renegotiated concept that must be “enforced and inculcated upon children.”

pensamos dessa forma” (1992: 62, grifos do autor, tradução nossa).<sup>9</sup> O postulado de Kincaid nos fornece um sólido referencial para refletirmos sobre a categoria criança dentro de uma perspectiva queer.

Segundo Scahill, toda representação da criança monstruosa nos filmes de horror é formada pela perversão de um modelo idealizado de infância. Seguindo a taxonomia cunhada pelo autor, verificamos que *As boas maneiras* se encaixa no tropo que ele vai chamar de “A Criança Selvagem” (*The Feral Child*). Como nota Scahill, existe um ideal romântico da criança como detentora de uma relação primitiva, uma conexão ancestral e sagrada com a natureza, compartilhando com a mesma uma relação íntima que não existe na vida adulta. A esse ideal, Scahill dá o nome de “A Criança da Natureza” (*The Child of Nature*). Sendo assim, na versão grotesca desse arquétipo, a conexão com a natureza se torna monstruosa. Para ilustrar o arquétipo, Scahill usa como exemplos filmes em que a criança repugnante possui a capacidade de controlar animais e monstros, como cobras ou zumbis. Em *As boas maneiras*, essa conexão é inerente ao próprio personagem, já que a relação com os animais se manifesta de forma visível, enquanto parte constituinte de seu corpo, que assume a forma antropomórfica de um lobo.

E é justamente no corpo da criança selvagem que se encontra a fonte da ansiedade e pânico dos adultos, já que uma das características recorrentes nesse arquétipo é a falta de controle que a criança tem sobre o próprio corpo. Isso fica bastante evidente em *As boas maneiras*, quando a criança não é capaz de domar sua transição para lobisomem nas noites de lua cheia, tornando-se violenta e capaz de matar, mas sem a consciência dos seus atos na manhã seguinte. “Se a Criança da Natureza é uma regressão a um estado primitivo – um que é visto como mais puro e imaculado -, a Criança Selvagem é

---

<sup>9</sup> “The effect of such a project is not to substantiate our modern perception but to show that the child is the perceptual frame we have available to us for fitting in just about anything we choose or nothing. What the child is matters less than what we think it is and just why we think that way.”

então um lembrete de que a natureza é bravia e indomável, violenta e sobrevivencialista” (Scahill, 2015: 17, tradução nossa).<sup>10</sup>

Clara conhece esse potencial de violência indomável por já tê-lo visto em Ana e no próprio Joel durante seu nascimento. Por essa razão, a mãe opta por reprimir ao máximo seus anseios e sua natureza. Além de criar o menino com um rígido código de regras, normas e limites, como a proibição de que ele prove o sabor da carne, Clara constrói um porão, chamado no filme de “quartinho”, onde acorrenta Joel nas noites de lua cheia. Clara assume para si um arquétipo tradicional da maternidade em filmes de horror, nos quais a mãe reconhece a monstruosidade em sua cria e teme a destruição que ela é capaz de causar. Um exemplo clássico desse tropo é Margaret White, a beata mãe de *Carrie, a estranha*, obra original de Stephen King que já recebeu diversas adaptações para o cinema.

Como é de costume nas narrativas da “Criança Selvagem”, o garoto eventualmente se rebela e perde o controle do próprio corpo, atacando outra criança. No entanto, quando os vizinhos se armam e vão em grupo atrás do pequeno lobisomem, Clara, quebrando o papel que a mãe costuma assumir nessas narrativas, opta por liberar seu filho. Após cantar a canção de ninar que serve de epígrafe nesse artigo, a mãe diz “eu não quero deixar você com fome” e solta as algemas que aprisionam a criança, já em mutação completa para seu estado bestial. Os dois unem suas mãos, levantam-se e lado a lado se preparam para enfrentar a multidão em fúria. O filme se encerra com um uivo do menino-lobisomem, pronto para o ataque, indicando o potencial queer da criança monstruosa. Nas palavras de Scahill, “É a criança que não segue nuvens de glória, mas que espreita o apocalipse que é a pior esperança de Edelman para o futuro. Se o prazer queer no gênero do horror se localiza em seu potencial para rebelião e vingança contra a heteronormatividade, é então a

---

<sup>10</sup> “If the Child of Nature is a regression to an earlier state—one that is viewed as more pure and untainted—then the Feral Child is a reminder that nature is wild and untamed, violent and survivalist.”

criança monstruosa que talvez seja sua mais potente metáfora” (Scahill, 2015: 30, tradução nossa).<sup>11</sup>



Figura 5: Mãe e filho se unem contra a fúria da multidão.  
*As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017)

Se, por um lado, *As boas maneiras* se apropria de arquétipos clássicos do gênero de horror (a gravidez enquanto *body horror*, a criança monstruosa, a mãe superprotetora que teme seu filho), por outro subverte diversas expectativas dessas representações no gênero. O filme nunca correlaciona diretamente maternidade e gravidez, encarando cada fenômeno como manifestações separadas e independentes. E, embora o corpo grávido acabe por ser sacrificado, o mesmo não pode ser dito sobre a mãe. Ao invés de se sacrificar, seja pela sobrevivência de seu filho ou para impedir que ele causasse destruição, Clara escolhe se aliar a ele. Ela abraça o apocalipse e adere à rebelião de Joel. Em termos da criança monstruosa enquanto metáfora queer, a decisão de Clara pode ser entendida como algo além da aceitação. Ela não apenas se resigna à condição de Joel, mas escolhe estimular sua monstruosidade. Se ele sente fome, ela lhe serve um banquete. E que ele devore tudo e se empanturre, sem se preocupar com regras de etiqueta.

### Considerações finais

Em seu ensaio provocativamente intitulado com a interpelação “*Quem defende a criança queer?*”, Preciado (2013) relata como as normas de sexualidade e gênero não apenas o privaram de ser protegido por seus pais, mas também

<sup>11</sup> “It is the child who trails not clouds of glory but harkens the apocalypse that is Edelman’s worst hope for the future. If the queer pleasure of the horror genre is to be located in its potential for rebellion and revenge against heteronormativity, then indeed the revolting child may be its most potent metaphor.”

privou seus pais do direito de serem pai e mãe de uma criança não-heterossexual. Em sua descrição, o filósofo diz que sua mãe “foi privada de tudo o que podia ir além da sua função de útero, de reprodutora da norma sexual” (Preciado, 2013: 99). Nesse sentido, é bastante simbólico que *As boas maneiras* se encerre com Clara, a mãe, libertando-se de sua função enquanto promotora da manutenção de um regime normativo e, assim, escolhendo ser mãe de seu filho monstruoso/queer.

No desfecho do filme, a multidão em fúria quer a morte de Joel, a criança dissidente, em nome da defesa das crianças saudáveis e normais; ou ainda, heterossexuais. Como afirma Preciado, a criança a ser protegida “é o resultado de um dispositivo pedagógico terrível, o lugar onde se projetam todos os fantasmas, a justificativa que permite que o adulto naturalize a norma” (2013: 98). Em sua análise sobre o desejo na obra *Frankenstein*, Richard Miskolci (2011) afirma que o monstro, assim como o fantasma, é um reflexo das ansiedades de repressão que assombram o coletivo.

Ser assombrado equivale a entrar em um estado animado em que uma violência social reprimida ou irresolvida se faz conhecer, mesmo que de forma oblíqua. O caráter múltiplo do monstro, deste um constituído de muitos, lembra a ideia inicial de Freud sobre o inconsciente como um lugar onde todos os Outros vivem dentro de nós mesmos. Outros sociais, portanto, todos os condenados, marginais, excluídos ou reprimidos, os que cruzaram a linha da transgressão-subversão da ordem, dos valores ou da moral vigentes (Miskolci, 2011: 316).

A criança queer – a criança diferente, a criança que não merece ser protegida – é punida por cruzar a linha descrita por Miskolci. Joel, o garoto-lobisomem que cede aos seus desejos viscerais, opera em *As boas maneiras* como uma alegoria dessa criança relegada ao local da alteridade. Mas se, como reconhece Preciado, a criança da vida real é impossibilitada de se rebelar politicamente contra a tirania discursiva dos adultos, o cinema de horror, como

defende Scahill, permite que essa rebelião contra a ordem aconteça. Em um país governado por um presidente que declara que pais devem “dar um coro” em seus filhos que apresentam um comportamento dissidente como maneira de correção comportamental, *As boas maneiras* se configura como uma poderosa metáfora política, permitindo a imaginação de um futuro em que nenhuma criança viada fique com fome. E que seus uivos de rebelião estremeçam os frágeis alicerces da heteronormatividade.

## Referências

- Ariès, Philippe (1986). *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.
- Arnold, Sarah (2013). *Maternal horror film: Melodrama and motherhood*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Benshoff, Harry M. (1997). *Monsters in the closet: Homosexuality and the horror film*. Manchester: Manchester University Press.
- Barrenha, Natalia Christofolletti (2021). “Mate-me por favor!: Como ser uma Final Girl em tempos de medo, de terror, de pesadelo” em *Mistral - Journal of Latin American Women's Intellectual & Cultural History*, volume 1, número 1. Groningen: University of Groningen Press. Disponível em: <https://hcommons.org/deposits/item/hc:38705/> (Acesso em: 14 de julho de 2021).
- Caetano, Lucas Procópio (2018). *Monstros gigantes, jaulas pequenas: o modo horrífico em filmes brasileiros contemporâneos*. Dissertação de Mestrado em Multimeios. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- Cánepa, Laura Loguercio (2008). *Medo de quê?: Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese de Doutorado em Multimeios. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- \_\_\_\_ (2013). “Horrores do Brasil” em *Revista Filme Cultura*, número 61, novembro-dezembro. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-61/> (Acesso em: 14 de julho de 2021).
- Cruz, Ronald Allan Lopez (2012). “Mutations and metamorphoses: Body horror is biological horror” em *Journal of Popular Film and Television*, volume 40, número 4. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01956051.2012.654521> (Acesso em: 14 de julho de 2021).
- Dyer, Richard (2002). *The culture of queers*. Londres: Routledge.

Edelman, Lee (2020). "O futuro é coisa de criança: teoria queer, desidentificação e a pulsão de morte" em *Revista Periódicus*, volume 2, número 14. Salvador: Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS), da Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/44273> (Acesso em: 14 de julho de 2021).

Elliott-Smith, Darren (2016). *Queer Horror Film and Television: Sexuality and Masculinity at the Margins*. Londres: Bloomsbury Publishing.

Halberstam, Jack (1995). *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press.

\_\_\_\_ (2020). *A arte queer do fracasso*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco.

Kincaid, James (1992). *Child-loving: The erotic child and Victorian culture*. Londres: Routledge.

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

Mennel, Barbara (2012). *Queer cinema: Schoolgirls, vampires, and gay cowboys*. New York: Columbia University Press.

Miskolci, Richard (2011). "Frankenstein e o espectro do desejo" em *Cadernos Pagu*, número 37. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/8kDMJJhgLxPj83y6xD9HwpJ/abstract/?lang=pt> (Acesso em: 14 de julho de 2021).

\_\_\_\_ (2012). *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Muñoz, José Esteban (2019). *Cruising utopia*. New York: New York University Press.

Nelson, Maggie (2017). *Argonautas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Preciado, Paul (2013). "Quem defende a criança queer?" em *Jangada*, número 1. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa. Disponível em: <https://revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/17> (Acesso em: 14 de julho de 2021).

Rubin, Gayle (2017). *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu Editora.

Santos, Fernanda Sales Rocha (2018). *Atmosferas do medo: filmes brasileiros e argentinos do início do século XXI*. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Scahill, Andrew (2015). *The revolting child in horror cinema: Youth rebellion and queer spectatorship*. New York: Springer.

Souto, Mariana (2012). "O que teme a classe média? Trabalhar cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo" em *Revista Contracampo*, número 25. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17270> (Acesso em: 30 de agosto de 2021).

\_\_\_\_ (2018). "Invasores: classe, território e perspectiva no cinema brasileiro contemporâneo" em *Revista Logos: Comunicação e Universidade*, volume 25, número 1. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/36171> (Acesso em: 30 de agosto de 2021).

Subero, Gustavo (2016). *Embodiments of evil: Gender and sexuality in Latin American horror cinema: Embodiments of evil*. New York: Springer.

Vettorassi, Andréa, Lorrany dos Santos Ferreira e Flávio Munhoz Sofiati (2021). "Juventudes entre o rural e o urbano: o caso dos agroboys e agrogirls de Bela Vista de Goiás". *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, volume 23. Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/6411> (Acesso em: 14 de julho de 2021).

---

\* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).  
E-mail: [henrique.rodriquesm@hotmail.com](mailto:henrique.rodriquesm@hotmail.com)