



RELICI

## O FANTÁSTICO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: A REPRESENTAÇÃO ANIMALESCA DA FIGURA MATERNA NO FILME *AS BOAS MANEIRAS*<sup>1</sup>

*Enzo de Sousa Pereira*<sup>2</sup>

*Naiara Sales Araújo*<sup>3</sup>

### RESUMO

Este trabalho tem por objetivo identificar a presença do gênero fantástico nas produções fílmicas do cinema brasileiro contemporâneo, apontando a dinâmica do gênero dentro do cenário de produções nacionais. Direciona-se, então, a uma análise mais particular do filme *As Boas Maneiras* (2018), dos diretores Juliana Rojas e Marco Dutra, tendo em vista os elementos tradicionais da cultura brasileira combinados com histórias clássicas de terror, apresentados como peças decisivas para a construção dos arcos narrativos e até mesmo da atmosfera fílmica. A obra será analisada a partir do caráter animalesco que é concebido à figura materna no filme, destacando-se os recursos de atribuição do protagonismo da figura materna, que nessa perspectiva tende a ganhar características de personificação animalescas, possibilitando uma total alegoria entre os elementos fantásticos e os elementos maravilhosos presentes no filme. Utilizam-se como referenciais teóricos para este trabalho a psicanalista analítica e escritora americana Clarissa Pinkola Estés, dando enfoque especial à sua obra intitulada *Mulheres que Correm com os Lobos* (1999) e seu conceito de arquétipo da mulher selvagem, bem como o escritor Luís Nogueira e seus apontamentos em *Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos* (2010). Nesta discussão, inclui-se também a obra *Introdução à Literatura Fantástica* (1980), do filósofo e linguista Tzvetan Todorov, além de outros teóricos que debatem sobre esta temática.

**Palavras-Chave:** fantástico, animalesco, arquétipo, cinema contemporâneo.

---

<sup>1</sup>Recebido em 10/08/2019.

<sup>2</sup> Universidade Federal do Maranhão. enzo\_mangaka@hotmail.com

<sup>3</sup> Universidade Federal do Maranhão. naiara.sas2@gmail.com



RELICI

## ABSTRACT

This paper aims to identify the presence of the fantastic genre in film productions of contemporary Brazilian cinema, pointing the genre dynamics within the scenario of national productions. It then addresses a more particular analysis of the film *As Boas Maneiras* (2018) by directors Juliana Rojas and Marco Dutra, in view of the traditional elements of Brazilian culture combined with classic horror stories, presented as decisive pieces for the construction of narrative arches and even of the filmic atmosphere. The work will be analyzed from the animalistic character that is conceived to the maternal figure in the film, highlighting the resources of attribution of the protagonism of the maternal figure, which in this perspective tends to gain characteristics of animalistic personification, allowing a total allegory among the fantastic elements. and the wonderful elements in the movie. The theoretical references for this work are the analytical psychoanalyst and American writer Clarissa Pinkola Estés, giving special focus to her work entitled *Mulheres que Correm com os Lobos* (1999) and her concept of archetype of the wild woman, as well as the writer Luís Nogueira. and his notes in *Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos* (2010). This discussion also includes the book *Introdução à Literatura Fantástica* (1980), by philosopher and linguist Tzvetan Todorov, as well as other theorists who debate this subject.

**Keywords:** fantastic, animalistic, archetype, contemporary cinema.

## INTRODUÇÃO

O Cinema Brasileiro é historicamente marcado por ciclos que se iniciam e se concluem, sem que haja necessariamente uma continuidade em termos de produção e/ou linguagem. Logo, os movimentos cinematográficos vigentes terminam por não dialogar com os ciclos seguintes, criando um isolamento descontínuo nas produções cinematográficas. É fato que filmes de excelência técnica e prestígio internacional foram surgindo ao longo da história do cinema brasileiro, como *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte (1962) – único filme sul-americano até hoje a conquistar o prêmio “Palma de Ouro”, no Festival de Cannes –, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964).

Ainda assim, o cinema de gênero, no Brasil – especialmente o fantástico –, sempre foi colocado como “cinema B”/“cinema de guerrilha”, pois as produções eram



RELICI

203

feitas com orçamentos baixíssimos e direcionadas apenas para o circuito de festivais. Na contemporaneidade, essa posição tem se mostrado cada vez mais frágil, visto que se percebe uma real mudança no que concerne às obras desse nicho. Em termos numéricos, a produção cresce cada vez mais e a recepção das obras pela crítica e pelos festivais tem sido atrativamente positiva.

É possível afirmar que o cinema fantástico brasileiro tem abraçado uma linguagem que, além de ter suas particularidades regionais, ao mesmo tempo incorpora elementos do gênero espalhados pelo mundo, exatamente como no filme *As Boas Maneiras* (2018), de Juliana Rojas e Marco Dutra, uma trama que se apresenta inicialmente no lugar que Todorov denomina “o coração do fantástico”, até o momento de se tornar elemento sobrenatural. A figura materna sustenta a ambivalência entre o animal e o humano, e em meio a essa dinâmica de fatos narrativos o filme se apresenta como uma significativa variação no modo de se fazer e consumir cinema fantástico no Brasil.

Partindo desse pressuposto, o presente estudo visa a verificar a presença do gênero fantástico nas produções fílmicas do cinema brasileiro contemporâneo, apontando a dinâmica do gênero dentro do cenário de produções nacionais. Nesse intuito, far-se-á uma análise mais particular do filme *As Boas Maneiras* (2018), dos diretores Juliana Rojas e Marco Dutra, tendo em vista os elementos tradicionais da cultura brasileira combinados com histórias clássicas de terror.

## **A PRODUÇÃO DO CINEMA CONTEMPORÂNEO NO BRASIL: BREVES CONSIDERAÇÕES**

O fomento à produção audiovisual via instituições do Estado tem sido uma necessidade histórica no cinema brasileiro. Nesse sentido, órgãos como a ANCINE (Agência Nacional do Cinema) e a ANCINAV (Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual) têm fundamental importância no processo de regulamentação,



RELICI

204

desenvolvimento e fiscalização do cinema nacional. No início da década de 90, o cinema brasileiro se deparava com sua maior crise em toda a história, visto que todas as empresas e instituições estatais de fomento haviam sido extintas pelo recém-presidente eleito, Fernando Collor, entre elas a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), o Concine (Conselho Nacional de Cinema) e a FCB (Fundação do Cinema Brasileiro).

A produção, que chegara na década de 1970 a ocupar 35% do mercado interno, diminuiu de média de 80 filmes/ano para poucos títulos. Poucos e sem mercado de exibição. Resultado: os ingressos vendidos por filmes brasileiros na fase mais aguda da crise (1991-1993) reduziram-se a ponto de a produção nacional ocupar apenas 0,4% do total. (CAETANO, 2007, p. 196)

Com o *impeachment* do presidente Collor, Itamar Franco, seu sucessor, sancionou a Lei do Audiovisual – que deu ao cinema nacional um suspiro –, e em 1995 os filmes *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati, e *O Quatrilho* (1995), de Fabio Barreto – indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro – deram início à chamada “Retomada do Cinema Brasileiro”. Praticamente três anos depois, foi lançado o filme *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, obra cinematográfica definida por grande parte dos críticos como representante da Retomada. A forte presença da identidade nacional desvinculada de um regionalismo, retratando questões intrínsecas ao contexto brasileiro, mas que podem ser encaradas em um cenário universal, já indicavam características de uma globalização refletida no cinema nacional.

Vale ressaltar que o filme reverberou com positiva força no circuito de festivais internacionais. Algumas de suas premiações foram Urso de Ouro – Melhor Filme – e Urso de Prata – Melhor Atriz (Fernanda Montenegro) – no Festival de Berlim, em 1999, e Globo de Ouro – Melhor Filme Estrangeiro, 1999. Além disso, o filme levou as indicações, pelo Oscar, de Melhor Filme Estrangeiro e de Melhor Atriz, em 1999.



RELICI

205

Com o surgimento das novas tecnologias, como a troca do analógico pelo digital, a abertura de novos mercados audiovisuais com televisão e serviços de *streaming* propiciou que a produção cinematográfica no país se tornasse cada vez mais democrática. Desse modo, o eixo de produção Rio de Janeiro-São Paulo – que por muito tempo se manteve – atualmente deixou de ser elemento decisivo para a produção fílmica do país.

Com produções que atendem os mais diversos gostos, interesses e expectativas, apresenta-se um panorama multifacetado de produções que deixa entrever que a experiência de se fazer cinema no Brasil mudou bastante nos últimos anos. (OLIVEIRA et al., 2016, p. 3)

Além do barateamento no custo de produção causado pelo cinema digital – se comparado ao modelo analógico –, os editais de apoio à produção nos últimos anos vêm atingindo níveis regionais em várias partes do país. Como resultado disso, temos uma produção cada vez mais plural e multifacetada, que atende aos mais diversos públicos, onde a reafirmação do cinema de gênero se tornou cada vez maior. Dessa forma, é possível compreender a ascensão de obras com capacidade de diálogos transitivos e globais, tal como o filme *As Boas Maneiras* (2018), que será objeto de análise neste trabalho.

## **A LINGUAGEM NAS OBRAS CONTEMPORÂNEAS**

É importante frisar que a condição necessária para que um filme possa se assumir como pós-moderno ou contemporâneo não está na data em que foi feito, mas sim nos elementos linguísticos intrínsecos à obra, não importando sua nacionalidade. A obra que se assume como contemporânea revela alguns elementos estéticos e técnicos que se repetem, em consequência da relação artista-autor para com o espaço político e social e do tempo histórico em que está colocada. Destarte, a descrença em um futuro, o fim das grandes narrativas, o



RELICI

efêmero e o individualismo se refletem de maneira explícita na linguagem de obras pós-modernas.

Outros elementos, como narrativas que não se concluem em finais óbvios ou palpáveis, tramas direcionadas a problemas do cotidiano, antinaturalismo, hibridismo, estetização excessiva e o constante movimento de reverência à história do cinema podem aparecer pontualmente. Alguns exemplos de filmes espalhados pelo mundo com tais características são: *ChungKing Express* (1994), de Wong Kar-Wai, *American Psycho*(2000), de Mary Harron, *Lost in Translation*(2003), de Sofia Coppola, *Nina* (2004), de Heitor Dhalia, *Melancholia*(2011), de Lars Von Trier, *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho.

O que se percebe, nesse sentido, é uma tendência do cinema de gênero recente a abraçar essas características pós-modernas em suas obras, possibilitando relações que antes não eram prováveis. Enquanto por um tempo o cinema de gênero, fosse este fantástico, de horror ou maravilhoso, precisou percorrer caminhos muito específicos para permanecer fiel a seu nicho, hoje, já encontra uma gama de possibilidades criativas que resultam do hibridismo pós-moderno e da estetização para se renovar e dialogar com outros gêneros cinematográficos, sem perder seu lugar.

Um exemplo recente de forte valor simbólico é o filme *Get Out* (2017), de Jordan Peele. Apesar de a obra ser admitida primeiramente como de terror, o thriller psicológico e a comédia se apresentam como gêneros híbridos o tempo todo ao longo da narrativa. As referências a filmes de terror surgem pontualmente, ajudando a reforçar a percepção do gênero na obra, mesmo quando há elementos fortes de comédia ocorrendo. Algumas das referências de cenas vêm de clássicos do terror, como *Halloween* (1978), de John Carpenter, *The Shining* (1980), de Stanley Kubrick, e até mesmo *Laranja Mecânica* (1972), também de Stanley Kubrick



RELICI

## O FANTÁSTICO NO CINEMA BRASILEIRO: O CASO DE AS BOAS MANEIRAS

Dentro dos estudos em cinema, de uma maneira geral, o gênero se apresenta como um elemento importante para a compreensão de uma obra. Isso porque no gênero uma série de convenções são instauradas, permitindo um diálogo entre as obras e suas respectivas particularidades.

Estudar um filme poderá (ou deverá mesmo) passar pela identificação do gênero ou dos gêneros a que pertence, uma vez que dificilmente a compreensão, a interpretação ou a explicação de uma obra podem ignorar a sua genealogia e a sua família artística. (NOGUEIRA, 2010, p. 08)

Compreender um gênero, portanto, significa definir quais elementos congruentes cercam as obras que fazem parte deste, tendo como ressalva que um gênero, ainda que tenda a pender para um modelo canônico conservador, pode significar também estar imerso em outros gêneros. A hibridização e as mutações que são frutos da globalização na pós-modernidade se refletem nas obras. Nesse sentido, as transformações ocorrem de maneira independente e os gêneros se misturam, assim como tendem a formar um perfil único na obra.

No Brasil, o cinema de gênero, especialmente o fantástico, sempre esteve em uma posição de desprestígio, sendo feito com pouco ou nenhum orçamento, direcionado a nichos específicos de festivais e prejudicado diante da exibição para o grande público. Foi durante as décadas de 60 e 70 que essas produções ganharam alguma pontual relevância, com um dos mais simbólicos cineastas brasileiros de horror, José Mojica Marins, responsável por filmes como *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1963) – com o icônico personagem Zé do Caixão –, e *O Despertar da Besta* (1969), contando ainda com obras mais recentes, como *Encarnação do Demônio* (2008). Além deste, alguns cineastas independentes, como Ivan Cardoso e Rodrigo Aragão, produziram obras pontuais de relevância para o gênero nas décadas de 80 e 90.



RELICI

208

Com a diversificação da produção de filmes no Brasil, causada pela democratização do acesso aos meios de produção, tornou-se habitualmente mais comum encontrar filmes fantásticos – ainda que essas produções, quase sempre, optassem por transitar entre gêneros como horror, terror ou maravilhoso –, além dos filmes e festivais específicos para o gênero que ganharam força, bem como a internacionalização dessas obras.

Através de encontros e enfrentamentos com culturas diferentes – oriundos das etapas de planejamento, produção e do contato mais intenso com um público internacional –, o cinema brasileiro tende a crescer e se universalizar. (OLIVEIRA et al., 2016, p. 3)

A confrontação com o mundo e com os elementos da cultura exterior tem criado uma mudança na percepção desse tipo de cinema que é decisiva: o hibridismo entre as culturas e os elementos tradicionais da cultura popular brasileira se misturam a elementos já clássicos no cinema fantástico, criando um cinema único que percorre curiosos caminhos de escolha. Assim, o filme *As Boas Maneiras* – que no ano de 2017 ainda percorria o circuito de festivais – ganhou a premiação do Leopardo de Ouro, a segunda condecoração mais importante do 70º Festival de Locarno, na Suíça, e também conquistou cinco prêmios no Festival do Rio 2017, incluindo melhor filme.

*As Boas Maneiras* é uma obra que certamente pode ser apontada por diversos gêneros, mas nunca desvinculada do fantástico. Isso porque o filme se divide em dois grandes blocos, sendo o primeiro uma total alegoria fantástica, e o segundo uma mistura do maravilhoso com o horror, trafegando entre os três de forma sutil e muito bem dosada. Nas linhas que seguem, apresentaremos a narrativa do filme e suas personagens para então apontar o caráter animalesco da figura materna, bem como o hibridismo que surge dos elementos da cultura popular e de histórias clássicas de terror.





RELICI

209

Assim como nos contos clássicos de terror, o espaço narrativo funciona como elemento diegético para o filme. No expressionismo alemão, por exemplo, em filmes como o *Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, os elementos espaciais, como sombras pintadas no cenário onde não há luz natural ou artificial, distorções ópticas intencionais e uma caracterização forte nos indivíduos, criam a percepção de fuga do naturalismo convencional. Para o fantástico no cinema, o espaço refletirá como uma apresentação das regras e leis do mundo, como sugere Nogueira:

Aqui, as relações de causa-efeito como as conhecemos são constantemente desafiadas: seja na mente das personagens seja na mais reconhecível banalidade, tudo acaba por, a certo momento e em certas condições, se tornar possível. As leis do mundo e as suas premissas são quebradas e um novo regime de causalidade é instaurado: um novo tipo de explicações e de justificações entra em vigor. (NOGUEIRA, 2010, p, 27)

No caso de *As Boas Maneiras*, apesar de ser filmado na cidade de São Paulo, o longa-metragem nos apresenta uma metrópole sem revelar seu nome, com um cenário levemente futurista e solitário, onde a noite é sombria e as mazelas sociais paulistanas são fortemente reproduzidas em um horizonte “transilvânico”, no alto da Marginal Pinheiros, tradicional via da cidade de São Paulo. O céu noturno do luar uivante, criado com textura digital – sugestivo de contos clássicos de lobisomens – revela um hibridismo entre o espaço clássico dos contos de terror e o cenário metropolitano paulista.

A personagem Clara (IsabélZuaa) é uma mulher negra que está à procura de um emprego e encontra Ana (MarjorieEstiano), uma jovem rica que está em fase de mudança para a metrópole e precisa de alguém para ajudá-la com a gestação e os cuidados da casa. Após contratar Clara, as duas passam a morar juntas e desenvolvem uma peculiar relação, ora de parceria, ora sexual. Em meio a essa relação, Ana começa a apresentar sintomas e comportamentos não muito comuns



RELICI

210

durante a gestação, até que esses eventos acabam por beirar o sobrenatural, tornando-se difícil distingui-los do natural.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 15-16)

Nessa perspectiva, podemos afirmar que todo o primeiro bloco do filme se insere em um contexto de fantástico, pois os diretores optam por colocar a obra no exato campo da incerteza. Desse modo, tanto Ana quanto Clara não compreendem as situações inexplicáveis que a gestação está causando. Os primeiros indícios da quebra das leis do mundo cotidiano foram os ataques de insônia que Ana passou a ter durante as noites de lua cheia, ficando faminta por carne animal, além de atacar a geladeira inconscientemente. Além disso, a gestante acaba mordendo Clara durante um beijo noturno, como se tentasse arrancar um pedaço de seu corpo. É a partir desse ponto que começam a aparecer os primeiros indícios da animalidade na figura materna no filme.

Em meio ao pré-natal, Ana é obrigada a cortar carne animal de seu cardápio e acaba ficando fisicamente debilitada; bastante fraca. A sua animalidade, por sua vez, ganha presença física no filme nos momentos em que a alimentação está presente, pois inconscientemente o ato de se alimentar está ligado à vida da criatura em seu ventre. Tal evento se revela através de suas expressões corporais e psicológicas; ambas inconscientes ao ato racional.

O arquétipo da Mulher Selvagem envolve o ser alfa matrilinear. Há ocasiões em que vivenciamos sua presença, mesmo que transitoriamente, e ficamos loucas de vontade de continuar. Para algumas mulheres, essa revitalizante “prova da natureza” ocorre durante a gravidez, durante a 10ª amamentação, durante o milagre das mudanças que surgem à medida que se educa um filho, durante os cuidados que dispensamos a um relacionamento amoroso, os mesmos que dispensaríamos a um jardim muito querido. (ESTÉS, 1999, p. 9-10)



RELICI

211

Algumas ações presentes no arquétipo da mulher selvagem começaram a se revelar no filme, entretanto, à medida em que a trama se desenvolveu, percebia-se que também havia um fenômeno sobrenatural em pauta. Então, na penúltima noite de lua cheia, antecedente ao parto de Ana, um acontecimento completamente selvagem ocorre: em uma caminhada noturna inconsciente, Ana sai de seu condomínio e vai até a garagem de uma casa vizinha, onde encontra um gato – atraído por ela de maneira inexplicável –, que ao se aproximar é morto pela grávida e tomado por alimento. Na última noite de lua cheia, Ana dá à luz seu filho, e é nesse momento que o filme opta por se assumir como fantástico-maravilhoso.

Passemos agora para o outro lado dessa linha divisória que chamamos o fantástico. Encontramo-nos no campo do fantástico-maravilhoso, ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 29)

Para Todorov, a partir do momento em que a narrativa assume os elementos do sobrenatural como verdades, o fantástico se envereda para o maravilhoso, coexistindo como um gênero. Desse modo, o elemento do fantástico-maravilhoso é assumido pelo filme no momento em que Clara chega em casa e percebe que Ana está com a sua barriga mutilada de dentro para fora e a criatura que carregava no ventre finalmente se revela como um filhote de lobisomem.

## **A MATERNIDADE E O ARQUÉTIPO DA MULHER SELVAGEM**

Ainda na transição do primeiro bloco para o segundo, Clara pega a criança e foge para longe do incidente – é nesse momento que será direcionado o protagonismo narrativo para a personagem de Clara –, quando, ao tentar abandonar a criatura em uma ferrovia vazia, falha ao ouvir seu choro de longe. Clara, então, pega o bebê e decide iniciar uma nova vida; uma ação simbolicamente representada por uma cena em que, na calada da noite, carrega o recém-nascido em seu colo no meio de um vagão vazio de metrô. A figura materna de Clara ganha força nesse



RELICI

212

espaço de tempo, pois surge concomitantemente ao nascimento do filhote. Nesse sentido, a maternidade que já estava intrínseca na figura de Ana anteriormente, continuará de maneira selvagem e inconsciente na figura de Clara por todo o filme.

Pode-se chamá-la de psique natural, mas também o arquétipo da Mulher Selvagem se encontra por trás dela. Pode-se chamá-la de natureza básica e inata das mulheres. Pode-se chamá-la de natureza intrínseca, inerente às mulheres. (ESTÉS, 1999, p. 11)

A gravidez de Ana é, ainda no início do filme, o vínculo narrativo que relaciona de maneira direta as personagens de Ana e Clara. Esse elemento é simbolicamente confirmado na cena em que a relação sexual das mulheres é consumada. Nesse momento, Ana tem seu corpo fisicamente representado no ápice da gestação. A representação do corpo maternal feminino durante o período da gravidez, aliado ao ato sexual carnal, configura uma relação instintiva e selvagem entre as personagens, seja pelo próprio instinto, seja pela maternidade.

Os acontecimentos descortinados no segundo ato apenas segmentam uma continuidade para a personagem de Clara alguns anos depois. Ademais, misturam-se com as potencialidades maternas da personagem de Ana e o arquétipo de mulher selvagem cresce em meio aos atritos e instintos de defesa para com Joel, o já crescido bebê-lobisomem.

No segundo bloco fílmico, Joel já é um garoto de aproximadamente doze anos, que leva uma vida comum, apesar de sua natureza não humana. Os conflitos narrativos se iniciam depois de o garoto se questionar sobre os fenômenos sobrenaturais que ocorrem consigo, como o fato de precisar dormir em um quatinho especial trancafiado, de modo que fique isolado durante as noites em que se transforma em lobisomem.



RELICI

## OS NÚMEROS MUSICAIS E O UIVAR DA MULHER SELVAGEM

É possível notar, em alguns momentos, a utilização do recurso musical como instrumento de conto narrativo. Considera-se essa uma interessante escolha de direção por dois principais motivos. No primeiro caso, por se reconhecer a importância histórica dos números musicais para a atmosfera fílmica de obras clássicas do gênero maravilhoso e do universo do conto de fadas, funcionando como apelo diegético que ativa a memória do público, criando um paralelo entre o universo fantástico proposto pelo filme e o universo dos contos clássicos de terror, maravilhoso e conto de fadas.

No segundo caso, o canto se encaixa como uma real tentativa da personagem Clara de se comunicar de maneira instintiva com o personagem Joel, como o uivar de um lobo selvagem que busca por sua cria. Para ESTÉS, esse comportamento é típico de uma leitura da mulher selvagem:

Esse é o milagre da natureza selvagem e instintual que trazemos dentro de nós. Sem o conhecimento pleno, já sabíamos. Sem a visão total, compreendíamos que uma força amorosa e milagrosa existia para além dos limites do ego em si. (ESTÉS, 1999, p. 339)

O arquétipo da mulher selvagem, a essa altura, já está aflorado na personagem de Clara. Ela se altera fisicamente, quando necessário, para defender Joel, e percorre caminhos e ações que beiram o instintivo, de maneira que esses atos acabam sendo efetivamente isso, como o uivar dos números musicais ou a ausência de medo do perigo exterior para defender Joel.

Como porta de entrada para o último ato do filme, Clara se vê obrigada a deter Joel, que acabará se transformando em meio a uma festinha junina escolar – nesse ponto da trama, temos o elemento da cultura popular das festas de São João, funcionando junto ao clássico conto de lobisomem – e, em razão disso, a multidão decide ir até a casa de Clara para linchar seu filho, que fora visto em sua forma animal.



RELICI

214

Assim, o perigo externo se apresenta como um predador, forçando Clara e Joel a responderem e aceitarem seus instintos selvagens, de modo que ambos acabem ficando encurralados na sala de isolamento do garoto, enquanto o perigo externo, ou seja, a comunidade raivosa, tenta invadir o local. Nessa situação, Joel, mesmo transformado, segura na mão de Clara, demonstrando que pode ter reações racionais, ainda que transformado em lobisomem. Então, os dois juntos entendem que ali precisam se entregar para o que são, e não mais negar a sua natureza selvagem.

Todas as criaturas precisam aprender que existem predadores. Sem esse conhecimento, a mulher será incapaz de se movimentar com segurança dentro de sua própria floresta sem ser devorada. Compreender o predador significa tornar-se um animal maduro pouco vulnerável à ingenuidade, inexperiência ou insensatez. (ESTÉS, 1999, p. 37)

O filme, então, tem seu desfecho na cena acima mencionada, não entregando ao espectador o que acontecerá a seguir, no momento de confronto entre o predador – comunidade raivosa –, Clara e Joel. O que podemos concluir, portanto, é que não se tratava de questionar o choque de forças; não era essa a intenção dos autores. Vale ressaltar que em nenhuma cena do filme Juliana Rojas e Marco Dutra se preocuparam em agregar valor ou questionar as habilidades físicas de Joel. Buscaram, sim, explorar a aceitação dos personagens para com sua natureza selvagem. Para Clara, isso significava aceitar seu instinto selvagem; sua natureza materna que a ligava a Joel de maneira instintiva, sendo representada através do arquétipo da mulher selvagem. Já para Joel, o confronto entre sua natureza humana e sua parte animal foi o que ganhou relevância durante o filme.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os novos fenômenos que dizem respeito ao cinema contemporâneo brasileiro, de fato, representam uma mudança no tipo de produção feita nos últimos anos. A diversidade de filmes e de autores espalhados pelo país todo tem



RELICI

215

possibilitado um número cada vez maior de obras que não teriam espaço no cinema nacional até então. Esse número crescente tem tornado mais comum a participação de filmes brasileiros em festivais internacionais de bastante prestígio, o que reafirma a qualidade técnica dessas obras, tal como a força potencial de um cinema que começa a se descobrir em todas as suas possibilidades.

Os gêneros do fantástico, o maravilhoso e até mesmo o terror certamente são gêneros beneficiados por esse espaço. Obras como: *Quando Eu Era Vivo* (2014), de Marco Dutra, *O Rastro* (2017), de J. C. Feyer, *O Animal Cordial* (2018), de Gabriela Amaral de Almeida, e *Trabalhar Cansa*, de Marco Dutra (2018), são alguns dos exemplos de obras de cinema de gênero que têm tido considerável retorno em bilheteria e/ou circuito de festivais.

Vê-se nesses exemplos um cinema globalizado que abraça a influência de grandes obras internacionais, mas que traz consigo elementos intrínsecos da cultura brasileira. Em *As Boas Maneiras*, de Juliana Rojas e Marco Dutra, esse conjunto de características se mostrou extremamente presente. Os elementos da cultura nacional que serviram como ponte para os desfechos que a narrativa precisara, aliados à construção de uma atmosfera que abraçasse contos clássicos de terror, evidenciaram uma utilização dos aparatos técnicos do filme, como a fotografia, a direção de arte e até mesmo o design de som, elementos importantíssimos para a definição do tom escolhido pelos autores.

Portanto, acreditamos que a obra analisada é bastante fiel aos elementos do cinema brasileiro contemporâneo, onde suas diversas facetas podem ser registradas e compreendidas através da percepção do movimento cinematográfico no qual está inserida e do contexto social apresentado. Podemos ainda ressaltar que o fenômeno de gênero no filme está diretamente ligado às características de um cinema contemporâneo porque uma obra naturalmente fantástica pode percorrer elementos híbridos do universo do terror e do maravilhoso, sem necessariamente perder sua



RELICI

216

particularidade de nicho. A representação animalesca da figura materna se revela dentro desse universo fictício do fantástico, que ora se apresenta como natural, ora como sobrenatural, e que percorre o filme dando espaço para possibilidades de fusão com novos gêneros a partir da segunda metade da obra.

A figura materna que está presente durante todo o filme é trabalhada de maneira alegórica em todos os caminhos que os autores percorrem, além dos elementos regionais da cultura popular brasileira, que são apresentados ao mesmo tempo em que a obra possibilita se comportar e se sustentar frente aos mais diversos públicos, nos mais diversos lugares do mundo.

## REFERÊNCIAS

CAETANO, Maria do Rosário. **Os anos 1990**: Da Crise a Retomada. Revista Alceu, Rio de Janeiro, v. 8 – n. 15, 2007. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from\\_info\\_index=17&infoid=279&sid=27](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=17&infoid=279&sid=27)> Acesso em: 02 abr. 2019.

ESTÉS, Clarissa. **Mulheres que Correm com os Lobos**: Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II**: Gêneros Cinematográficos. Labcom books, 2010. Disponível em: <<http://www.labcom-ifp.ubi.pt/livro/14>> Acesso em: 02 abr. 2019.

PUCCI JUNIOR, R. L. **Cinema pós-moderno**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, n. 11-12, p. 211-220, 30 set. 1996. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90521>> Acesso: 04 abr. 2019.

OLIVEIRA, V. L. et al. **Tendências do cinema brasileiro contemporâneo**: modelos de produção e de representação. Sessões do Imaginário, Rio Grande do Sul, v. 21, n. 35, p. 2-11. 2016.