

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURAS VERNÁCULAS

Carolina Severo Figueiredo

Sobre dois lobisomens brasileiros: monstruosidade e exclusão em *Trabalhar Cansa* (2011) e
As Boas Maneiras (2017)

Florianópolis, 2022

Carolina Severo Figueiredo

Sobre dois lobisomens brasileiros: monstruosidade e exclusão em *Trabalhar Cansa* (2011) e
As Boas Maneiras (2017)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito para a obtenção do Grau de Bacharelado
em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Gaiotto de Moraes

Florianópolis, 2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Figueiredo, Carolina Severo

Sobre dois lobisomens brasileiros : monstruosidade e exclusão em Trabalhar Cansa (2011) e As Boas Maneiras (2017) / Carolina Severo Figueiredo ; orientador, Ricardo Gaiotto de Moraes, 2022.

47 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Português, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Letras Português. 2. Monstruosidades. 3. Cultura e literatura brasileira. 4. Cinema brasileiro. 5. Literatura de tradição oral. I. Gaiotto de Moraes, Ricardo . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras Português. III. Título.



Ministério da Educação
Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação de Expressão
Curso de Graduação em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa

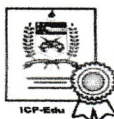
ATA DA SESSÃO DE DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ata da sessão de defesa pública do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do(a) estudante Carolina Severo Figueiredo, realizada no dia 15 de julho de 2022, às 10 horas e 30 minutos, por webconferência via WebConf.

1 Aos quinze de julho de dois mil e vinte e dois, às dez horas e trinta minutos, por
2 webconferência via WebConf, reuniram-se a Banca Examinadora, designada pela Portaria n.º
3 20/2022/CGLLP/CCE, de 11 de julho de 2022, constituída pelos(as) membros: Ricardo
4 Gaiotto de Moraes, orientador(a) e presidente da sessão, Giovanna Chinellato, membro
5 titular, Yasmim Pereira Yonekura, membro titular, e Rafael Vinicius Costa Corrêa, suplente; e
6 o(a) acadêmico(a) Carolina Severo Figueiredo, regularmente matriculado(a) nesta
7 instituição, sob o número 17101748, no curso de Graduação em Letras – Língua Portuguesa
8 e Literaturas de Língua Portuguesa, para a realização da defesa pública do Trabalho de
9 Conclusão de Curso (TCC) intitulado “SOBRE DOIS LOBISOMENS BRASILEIROS:
10 MONSTRUOSIDADE E EXCLUSÃO EM TRABALHAR CANSAS (2011) E AS BOAS MANEIRAS (2017)”
11 . Aberta a sessão, coube ao(a) acadêmico(a) apresentar seu trabalho e, em seguida,
12 procedeu-se à arguição e à avaliação, feitas nos termos do regulamento do TCC do curso.
13 Concluída essa etapa, a Banca Examinadora deliberou e decidiu pela **aprovação** do
14 trabalho do(a) acadêmico(a), conferindo-lhe nota final **10,0** (**dez**) O(a)
15 acadêmico(a) foi notificado(a) que deverá realizar a submissão da versão final do TCC, com
16 as modificações sugeridas pela banca, no Repositório Institucional da UFSC, conforme a
17 Resolução Normativa n.º 126/2019/CUn, de 28 de maio de 2019, e as orientações do manual
18 de submissão da Biblioteca Universitária, em até 30 (trinta) dias após a defesa. Nada mais
19 havendo a tratar, a sessão foi encerrada, sendo lavrada a presente ata, que segue assinada
20 pelos membros da banca examinadora e pelo(a) acadêmico(a). Florianópolis, 15 de julho de
21 2022.



Ministério da Educação
Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação de Expressão
Curso de Graduação em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa



Documento assinado digitalmente
Ricardo Gaiotto de Moraes
Data: 15/07/2022 12:11:47-0300
CPF: 291.710.228-48
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Ricardo Gaiotto de Moraes
Presidente e orientador(a)

Giovanna Chinellato
Membro titular



Documento assinado digitalmente
YASMIM PEREIRA YONEKURA
Data: 18/07/2022 02:01:27-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Yasmim Pereira Yonekura
Membro titular

Rafael Vinicius Costa Corrêa
Suplente



Documento assinado digitalmente
Carolina Severo Figueiredo
Data: 20/07/2022 09:58:33-0300
CPF: 077.633.299-63
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Carolina Severo Figueiredo
Acadêmico(a)

AGRADECIMENTO

Gostaria de agradecer ao meu orientador, Ricardo, que foi paciente comigo desde o princípio e aceitou de coração aberto minhas ideias. Agradeço também à banca, que foi muito generosa nas contribuições para uma possível continuidade desta pesquisa.

Finalizo a graduação em parte graças ao meu companheiro João Victor, que há mais de 5 anos vem me ouvindo falar de lobisomens, bruxas e fantasmas, e acompanhou a gestação deste texto – que durou, de fato, 9 meses. O João é parte fundamental da minha persistência.

Por fim, um agradecimento especial aos meus amigos Marcel e Kelly, que leram o texto, fizeram comentários e deram ideias. A eles também sou grata pelo incentivo.

*Eu sou inquieto assim pra dar um corte
E no elo entre a satisfação e a morte
Sou o ofício secreto do veneno
Corroeno o amor
— Deus o tenha!*

*Como disse Drummond (mais que epopéia)
"Essas flores no copo de geléia" me alucinam
"Essa lua, esse conhaque" e o mar
— O que mais quero
Quando não espero é Deus que dá!
Minhas unhas em garras transformadas
Rasgam a roupa da virgem apavorada
Meia-noite e ao romper aquela porta
Que a separa de mim, ela tá morta!
Não dá pra entender
Essa angústia é boa companheira
Da conversa entre o Príncipe e a caveira
Deduzi que a esperança
É uma besteira corroeno o amor
— Deus o tenha!*

*Entre amar e matar não sobra espaço:
Quantas lâminas rente ao meu abraço
E cristais de arsênico em meu beijo
Vão matar o que mais quero
Quando não espero é que Deus dá
Nem a cobra coral, nem mesmo a naja
Dão bote da prata que viaja
Numa bala entre a arma e o meu peito
Acho graça em desgraça
Dito e feito: sou meu matador*

Aldir Blanc e Guinga, *Canção do Lobisomem* (1993)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar os filmes *Trabalhar Cansa* (2011) e *As Boas Maneiras* (2017), dos cineastas brasileiros Juliana Rojas e Marco Dutra, à luz das teorias sobre Monstruosidades (CARROLL, 1999; COHEN, 2000; GIL, 2000), focada principalmente no lobisomem como símbolo da repulsa aos valores cristãos e de civilidade. Dos relatos orais ao cinema brasileiro contemporâneo, passando pela literatura em língua portuguesa, a figura do lobisomem se modifica de acordo com a sociedade em que o imagina. Nos relatos rurais brasileiros, o lobisomem é representado por um homem não batizado, fruto de uma relação incestuosa ou proibida, e pode simbolizar o amálgama do desvio das crenças de um ideal masculino, racional, religioso e civilizado (FINA, 2016; GOMES, 2008). Segundo esta hipótese sobre os dois filmes, os dois lobisomens diametralmente diferentes — o primeiro, um cadáver, e o segundo, uma criança — podem ser a representação de duas forças de vetores opostos na relação entre nós e os monstros: a repulsa, tendo como consequência a exclusão social, e a atração que sentimos por essas criaturas, uma vez que talvez desejemos, ainda que inconscientemente, a propensão a mudar que as metamorfoses monstruosas podem oferecer.

Palavras chave: Monstruosidades. Cultura e literatura brasileira. Cinema brasileiro. Literatura de tradição oral.

ABSTRACT

This work aims to analyze the films *Trabalho Cansa* (2011) and *As Boas Maneiras* (2017), by Brazilian filmmakers Juliana Rojas and Marco Dutra, in the light of theories about Monstrosities (CARROLL, 1999; COHEN, 2000; GIL, 2000), focused mainly on the werewolf as a symbol of repulsion to Christian values and civility. From oral traditions to contemporary Brazilian cinema, through literature in Portuguese, the figure of the werewolf changes according to the society in which it is imagined. In Brazilian rural folklore, the werewolf is represented by an unbaptized man, the result of an incestuous or forbidden relationship, and may symbolize the amalgamation of the deviation from beliefs of a masculine, rational, religious and civilized ideal (FINA, 2016; GOMES, 2008). According to our hypothesis about the two films, the two diametrically different werewolves — the first, a corpse, and the second, a child — could be the representation of two forces of opposite vectors in the relationship between us and the monsters: repulsion, having as a consequence social exclusion, and the attraction we feel for these creatures, since we may wish, albeit unconsciously, the propensity to change that monstrous metamorphoses can offer.

Keywords: Monstrosities. Brazilian culture and literature. Brazilian cinema. Oral tradition literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
2. UM BREVE PERCURSO DO LOBISOMEM	14
3. DOIS LOBISOMENS BRASILEIROS	20
3.1 <i>Trabalhar Cansa</i>	21
3.2 <i>As Boas Maneiras</i>	30
4. MONSTRO NA PAREDE, MONSTRO NO ÚTERO	36
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS	44

1. INTRODUÇÃO

No relato *Vida e morte da antropofagia* (1977), Raul Bopp conta que, em dado momento da organização de uma "bibliotequinha" do Movimento Antropofágico, em meados dos anos 1920, foram listadas "cem palavras de sabor brasileiro". Entre elas, "Lobisomem, o Berra-boi, Casarão mal-assombrado, a rua de trás" (BOPP, 2012, p. 34). Pode não causar tanto espanto que "Lobisomem" ou "Casarão mal-assombrado" sejam elementos bastante vivos no nosso imaginário, mas poucos monstros apropriados da Europa tiveram tanta expressão e se abrasilaram com tamanha facilidade como o licantropo. São inúmeras as lendas e histórias, em diferentes estados e épocas, com diversas adaptações típicas dessa criatura para a nossa cultura. Apesar de não termos na nossa fauna os lobos cinzentos, os maiores canídeos do mundo e os mais tipicamente associados ao lobisomem, temos aqui canídeos menores como o lobo-guará (que não é exatamente um lobo) e o cachorro-do-mato. Talvez isso reflita nas nossas histórias em que o lobisomem brasileiro aparece como um cachorro, como conta a dona Rosalina, aos 74 anos, no livro "Vozes da Lagoa" (BORGES; SCHAEFFER, 1995), que reúne relatos transcritos de nativos da Lagoa da Conceição, em Florianópolis:

Lá embaixo tinha uma senhora, e diziam que o marido era lobisomem. Ela foi fazer visita na casa de uma prima e no caminho encontrou um cachorro. Ela estava usando uma saia vermelha de lã. O cachorro veio, agarrou ela, rasgou toda a saia dela e ela gritando, gritando, mas ninguém acudia. Então o cachorro foi-se embora. Quando ela chegou em casa, disse assim para o marido: - Eu passei trabalho hoje no caminho. (...) Aí o marido riu e os dentes estavam com fios da roupa dela. (BORGES; SCHAEFFER, 1995, p. 132)

Existe uma diversidade de fontes dessa história em diferentes versões e em muitos lugares do Brasil: Luís da Câmara Cascudo, por exemplo, narra uma história muito parecida, no texto "Licantropia sertaneja", apenas trocando saia por xale e a Lagoa pelo sertão brasileiro (CASCUDO, 2014, p. 3)¹. No *podcast* "Poranduba", do jornalista e pesquisador de folclore e imaginário brasileiro, Andriolli Costa, são contadas variações de Mato Grosso do

¹ Além de Cascudo, a história do xale vermelho aparece descrita no livro "Bazar do folclore", de Ricardo Azevedo (2002) e em outros textos de qualidade um pouco questionável encontrados na internet. De toda forma, é uma história contada em diversos lugares do Brasil, de forma oralizada, e da qual não encontrei origem.

Sul e São Paulo da mesma lenda. No episódio 98, “Causos de lobisomem”, ouvintes do *podcast* descrevem relatos de seus avós, bisavós e conhecidos, às vezes narrados pelos próprios avós. Entre eles, quatro variações da história dos fios de lã nos dentes do homem que se transformou em cachorro. A artista Leticia Martins, também de Florianópolis, recria essa história folclórica em uma ilustração de 2021, que pode ser vista abaixo.



Imagem 1: Desenho de Leticia Martins retratando a história do lobisomem e a saia de lã, retirado da exposição "Ínsula: trilhas e traços da magia", no Museu da Escola Catarinense (MESCC). Março de 2022.

Em alguns bairros mais rurais de Florianópolis, como a Lagoa da Conceição, era possível ouvir esses relatos de lobisomem contados pelos mais velhos. As metamorfoses corporais e a zoomorfização são comuns nas nossas histórias oralizadas². Não apenas os homens viravam cachorros e lobisomens, mas as mulheres que eram bruxas também sofriam transformações fantásticas: a bruxa vira mariposa para sugar o sangue do céu da boca de crianças ou vira gaivota quando são descobertos seus ofícios malignos. Mulheres que morrem no dia do casamento também têm um fardo a carregar, viram fantasmas e perambulam pelo bairro vestidas de noiva, outro relato fantástico bastante comum no Brasil. Os relatos orais de

² O lobisomem pode nos fazer lembrar outros seres de lendas indígenas brasileiras como a matinta pereira, o boto e a mula-sem-cabeça, principalmente esta última, pois se trata também de uma maldição. Análoga à lenda, a mula-sem-cabeça é a mulher que se relaciona sexualmente com um padre, e o lobisomem, em alguns relatos, é o filho gerado por esta relação proibida. O boto, assim como o lobisomem, se transforma em diferentes ciclos, podendo retornar da forma humana à animal, também na lua cheia, durante as festas de São João e Santo Antônio.

Florianópolis envolviam também a necessidade de cautela de quem andava sozinho na rua à noite. Nunca se devia virar a cabeça para o lado esquerdo, assim se evita ver lobisomem. Os lobisomens eram o oitavo (em outras versões, o sétimo) filho, primeiro e único homem entre sete ou seis irmãs. Na maioria das vezes, era um homem metamorfoseado em cachorro, mas há relatos de lobisomem porco, cavalo, anta, boi³.

Muitos de nós crescemos ouvindo causos parecidos com esses, principalmente aqueles que cresceram em ambientes mais rurais já reconhecem a lenda do lobisomem como algo tipicamente brasileiro. São muitos os exemplos do lobisomem como pertencente ao nosso folclore na literatura, nos livros didáticos, nas histórias em quadrinhos, no cinema e em outras mídias. Mesmo sem lobo, o Brasil abraçou o lobisomem como uma das criaturas fantásticas mais representativas da nossa cultura. Uma pista de por que isso aconteceu pode ser justamente a mutabilidade da literatura de tradição oral, que se transforma dependendo do contexto onde ela é contada: como as bruxas, lobisomens e outros monstros, ela se modifica a depender de onde está e pra quem se apresenta. Ela se modifica com o tempo, muda de pele e rosto, seu corpo é maleável.

O lobisomem brasileiro toma as características do outro para si, se torna algo novo, diferente, próprio da região onde nasceu. Caminhando em paralelo com a colonização, o imaginário acerca do lobisomem brasileiro também se cria a partir do trauma de algo externo a ele, como a maldição de família ou a falta de batismo, e pode simbolizar, no imaginário rural, a oposição a certos valores cristãos. Costumeiramente, os monstros representam a antítese da humanidade, a natureza em oposição à cultura. “O corpo monstruoso é pura cultura”, afirma Jeffrey Jerome Cohen, no texto *A cultura dos monstros: sete teses*, afinal “(...) o corpo do monstro é, ao mesmo tempo, corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é sua propensão a mudar.” (COHEN, 2000, p. 27-28). Essa mudança pode representar um desequilíbrio da ordem, uma ameaça às classificações, uma vez que seu corpo não tem identidade fixa ou permanência. O lobisomem, como monstro gestado pela cultura, tem uma

³ No próprio livro *Vozes da Lagoa*, há relato de lobisomem-porco, contado por seu Laurindo, da Freguesia: “[...] Aparecia em forma de porco, um bicho bem grande, assustador” (BORGES; SCHAEFER, 1995, p. 136) e lobisomem-boi, contado por seu Damião, do Sertão Grande: “[...] parecia um boi bem grande. [...] Sempre era em noite de lua bem clara” (BORGES; SCHAEFER, 1995, p. 138). É possível traçar um paralelo entre as narrativas do lobisomem brasileiro metamorfoseado em outros bichos e as do folclore lusitano: “No folclore português [...] o lobisomem não está necessariamente ligado à forma zoológica de um lobo. Em vez disso, a pessoa é transformada em qualquer espécie de animal, normalmente um cão, um bode, um porco, um cavalo, um burro, ou qualquer outro animal de fazenda.” (PEDROSO, 1988 apud HARRIS, M., 2008, p. 48). A zoomorfização do homem em outros animais na tradição popular portuguesa é corroborada também pela historiadora portuguesa Rosa Maria Canarim Rodrigues Fina: “Muitas vezes, principalmente na vertente portuguesa desta tradição popular, o lobisomem não se transformava em lobo mas sim em burro ou outro animal semelhante” (FINA, 2016, p. 76).

existência que a desafia: ao mesmo tempo que é repelido por ela, é seu fruto e só pode existir dentro de seu desígnio.

Apesar dessa repulsa, somos atraídos por monstros e pelo insólito, talvez pela necessidade de um reencantamento do mundo, um outro mundo possível, com outros corpos possíveis, metamorfoses que não são da natureza humana. Para José Gil, procuramos uma unidade nos monstros que criamos, uma imagem estática de nós mesmos, para reforçar uma certa simetria na nossa existência e delimitar, ao mesmo tempo, aquilo a que nos atraímos e aquilo a que repelimos. Isso acaba por trazer à tona “(...) duas forças de vetores opostos: uma tendência à metamorfose e o horror, o pânico de se tornar outro” (GIL, 2000, p. 176), porque o monstro representa aquilo que poderíamos ser, no limite da nossa humanidade, e escancara nossa semelhança com este outro que nos apavora. Ainda segundo Gil,

Por isso o monstro atrai: situando-se numa zona de indiscernibilidade entre o devir-outro e o caos, ele pode aparecer — à maneira dessas figuras culturais aberrantes que são a “mestiçagem”, a “dupla (ou tripla) cultura”, a “dupla identidade” — como um foco atrator de saúde e de vida rodeado por regiões mórbidas ou mortíferas. Qualquer coisa nele se confunde e confunde a imaginação: não será a monstruosidade capaz de suscitar um autêntico devir-outro (para além de mim próprio)? (GIL, 2000, p. 177)

Essa confusão de barreiras que o monstro cria em nosso imaginário pode nos desconcertar, já que, se essa linha de diferença está borrada, nós não podemos estar tão distantes desse outro de quem queremos nos afastar.

Nas palavras de Noël Carroll, “(...) os monstros devem ser entendidos como violações de categorias culturais vigentes” (CARROLL, 1999, p. 281). Esse desconcerto sobre o outro é uma característica nos dois filmes da dupla Juliana Rojas e Marco Dutra: *Trabalhar Cansa* (2011) e *As Boas Maneiras* (2017), objetos de análise desta monografia, e a violação das categorias sociais também se apresenta nos monstros da nossa literatura oral ou escrita. A hipótese é a de que a forma como a história dos filmes é contada, sua narrativa sendo permeada por canções, lendas urbanas, histórias de boca-a-boca, contos e músicas folclóricas (ou que imitam a estrutura dessas expressões culturais populares), têm eco na nossa literatura, sobretudo nos contos de tradição oral, onde encontramos narrativas tanto de lobisomem quanto de outros monstros. Esta hipótese será desenvolvida a partir de uma

análise dos filmes e, conseqüentemente, das possíveis relações entre as narrativas visuais, escritas e oralizadas sobre esses monstros, para então tecer uma breve conexão entre os dois lobisomens e uma ideia de monstrosidade e exclusão.

Para desenvolver o estudo nesta monografia, primeiro delimitaremos os conceitos e origens da literatura de tradição oral, pensando principalmente em Portugal e Brasil, focando sempre no lobisomem como parte central dessa retomada e em como as características deste monstro sugerem tanto uma inclinação à repulsa quanto à atração. Segundo, é importante indicar exemplos no nosso cinema e da nossa literatura, pois é nesse contexto que os monstros que queremos tratar aparecem com maior força, evidenciando as relações entre a narrativa visual do cinema e a narrativa oralizada dos causos de lobisomem no Brasil. Após esta etapa, faremos um rápido resumo dos dois filmes analisados, propondo, por fim, uma reflexão que correlacione o que vimos anteriormente à nossa cultura e como entendemos as monstrosidades brasileiras contemporâneas.

2. UM BREVE PERCURSO DO LOBISOMEM

Até chegar às histórias contemporâneas sobre o lobisomem, é preciso entender que esta criatura foi se integrando ao nosso imaginário desde a Antiguidade, através de relatos orais de diferentes culturas. Antes de ir adiante, é necessário salientar que essa retomada da literatura oralizada como originadora do mito do lobisomem não terá enfoque nos relatos dos povos indígenas brasileiros e da cosmologia ameríndia em geral. A relação característica dos povos indígenas com os animais pode ser melhor aprofundada com outras leituras, sobretudo *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*, de Eduardo Viveiros de Castro (2013). Aqui iremos retomar a origem do lobisomem no nosso imaginário vindo pela colonização portuguesa e as alterações que este mito sofreu conforme se integrava à cultura brasileira. Primeiramente, devemos entender quais as funções da literatura oral e dos relatos cautelares. Depois, sobre quais conceitos e medos se funda a origem de uma criatura como o lobisomem, e em como ele aparece em algumas narrativas das literaturas de língua portuguesa e do cinema brasileiro.

A pesquisadora portuguesa Noélia de Lurdes Vieira Duarte, no compêndio “O Conto Literário: A Memória da Tradição”, descreve o vínculo histórico que há entre mitos arcaicos da antiguidade e contos de tradição oral. Os mitos têm função de organização social, se

justificam e/ou codificam práticas sociais e culturais, geralmente associadas a costumes ou tradições religiosas, que, com o tempo, acabam sendo dessacralizadas conforme vão se estendendo a outras culturas⁴. Como o mito, o conto também nasce das tradições orais, e importa para um coletivo como forma de partilhar experiências, saberes e práticas, portanto tem uma função socializadora essencial. Segundo a pesquisadora, o conto evolui através do tempo, e “(...) quando é narrado a cada nova reunião de determinada assembleia de ouvintes, ele assimila, na sua estrutura, as alterações adicionadas, sejam elas uma mudança na ação, numa personagem, ou outra”, ou seja, o conto se comporta “(...) como um organismo vivo, que acumula transformações à medida que é passado de geração a geração.” (DUARTE, 2012, p. 47)

O conto, portanto, é um gênero que nasce imbricado pela necessidade de criação e socialização da memória, passando da memória de tradição oral à tradição literária. Essa literatura oralizada é parte importantíssima na construção de nossa memória coletiva e, conseqüentemente, da nossa cultura. E, sendo assim, parte da cultura humana talvez seja indissociável das emoções como o amor e o medo: contos cautelares, fábulas e contos de fadas, compiladas e transcritas por autores como Jean de La Fontaine ou os irmãos Grimm, são exemplos de histórias produzidas no passado que tratam desses temas. Especificamente sobre o medo, o pesquisador Jean Delumeau, no livro *História do Medo no Ocidente* (2001), faz uma espécie de cartografia literária das histórias que constituem os nossos medos coletivos a partir do século XIV. Sobre o medo da noite, um dos mais antigos que se pode imaginar, afirma:

De maneira mais geral, a cultura dirigente, entre os séculos XIV e XVII, na medida em que insistiu, com uma predileção mórbida, na feitiçaria, no satanismo e na danação, incrementou o lado inquietante e maléfico da noite (e da lua). Era graças à sombra que desenvolvia, acreditava-se, a maior parte dos sabás, **sendo solidários pecado e escuridão.** (DELUMEAU, 2001, p. 102, grifos meus.)

⁴ Na sua tese de doutorado, com o mesmo título do livro já citado, Duarte faz uma diferenciação entre mito e conto: “A diferença entre conto e mito é, pois, de ordem religiosa, cultural, e social. Ao contrário do conto, o mito é uma história supostamente verdadeira, acontecida num passado longínquo e fabuloso, tendo como personagens deuses, seres sobrenaturais, e heróis, não pertencendo ao mundo comum, estando associado aocumprimento de determinados ritos, que se manifestam através da dança, do canto, de orações e de sacrifícios.” (DUARTE, 2012, p. 3)

Portanto, a noite, que é análoga à sombra e à escuridão, pode remeter por associação àquilo que é mau e pecaminoso. Delumeau afirma que, para Dante Alighieri, Lúcifer - o portador da Luz - desce ao Inferno - “onde o sol se cala” - como senhor das sombras, com asas de morcego. Já o francês Guillaume Budé já se referia ao Inferno como “caverna escura e terrível”, Lúcifer como o “príncipe das trevas terríveis” e “um malfeitor na escuridão”. Ainda que a noite e a lua sejam tradicionalmente também associadas aos amantes, ou um símbolo da iluminação e segurança para aqueles que viajavam no escuro, a noite é também “(...) suspeita, tendo pacto com os debochados, os ladrões e os assassinos”. (BUDÉ apud DELUMEAU, 2001, p. 102-103). São sobre esses perigos da noite que muitas narrativas cautelares, oralizadas ou não, buscavam alertar. E é, em associação quase que total à noite, à lua, ao crime e à vilania, que surge o monstro que aqui iremos tratar.

Quando pesquisamos sobre lobisomens, existem dois termos que acabamos encontrando recorrentemente: versipélio e licantrópia. Versipélio, do latim *versipellis*, significa literalmente “mudança de pele” (OGDEN, 2021, p. 5). No *Anfitrião*, de Plauto (séc. III a.C.), o termo aparece para descrever a metamorfose corporal de Júpiter no velho Anfitrião, para ludibriar e cortejar Alcmena, a esposa do real Anfitrião: “*in Amphitruonis vertit sese imaginem / omnesque eum esse censent servi qui vident: / ita versipellem se facit quando lubet.*” (*Amphitruo*, 120-125). Na tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca, “Transformou-se na figura de Anfitrião, e todos os criados, ao vê-lo, pensam que ele é o patrão: tal é a sua habilidade para mudar de pele, quando lhe dá real gana.” (PLAUTO, 2006, p. 60). Séculos depois, na *Cena Trimalchionis*, do *Satíricon* de Petronio (60 d.C.), esse termo aparece descrevendo um militar que se transforma em um violento lobo durante a noite e no dia seguinte retorna à forma humana: “*Ut vērō domum vēnī, iacēbat mīles meus in lectō tanquam bovis, et collum illīus medicus cūrābat. Intellēxī illum versipellem esse (...)*” (*Cena Trimalchionis*, 63), traduzida por Miguel Reis como “Mas, ao entrar em nossa casa, encontrei o militar deitado na sua cama, bufando como um boi, e um médico pesando-lhe o pescoço. Verifiquei então que ele era um lobisomem. (...)” (PETRÔNIO, 1990, p. 67). Não é por acaso que a escolha da tradução de *versipellis*, aqui, tenha sido direta para o termo *lobisomem*⁵. A história da *Cena Trimalchionis* ficaria conhecida como uma das mais antigas referências

⁵ No dicionário Alautius (<https://alautius.com>), de Latim, encontramos a definição para *versipellis* também associada ao termo *lobisomem* (ou *werewolf*), além da troca de corpo e pele em geral:

“*versipellis* (vorsip-), e, adj. [vertopellis, that changes its skin; hence, in gen.], that changes its shape or form, that alters its appearance, that transforms himself or itself. (...)”

B. In partic., subst.: ver-sipellis, is, m., acc. to the superstitious belief of the ancients, **one who can change himself into a wolf, a man-wolf, were-wolf**, Plin. 8, 22, 34, § 80; Petr. 62 fin.; App. M. 2, p. 124, 21.” (grifos nossos)

escritas sobre homens que se transformam em lobos (e depois voltam a ser homens) na literatura. Em relação aos termos *werewolf*, em inglês, ou *werwolf*, em alemão, é possível que tenham origem na palavra Anglo-Saxã *w(e)arg*, que podia significar tanto *lobo* como *criminoso* ou *fora-da-lei*.⁶ No sueco moderno, a palavra *varg*, que no sueco antigo denotava *criminoso*, hoje é a palavra canônica para lobo. (OGDEN, 2021, p. 8). De qualquer forma, versipélio, licantropo ou lobisomem, quaisquer dessas palavras têm conotação com os conceitos de transformação corporal, crime e violência.

Já os gregos tinham outro termo para essa transformação: *λυκάνθρωπος* (*lykanthrōpos*), a junção das palavras gregas *λύκος* (*lykos*), lobo e *ἄνθρωπος* (*anthropōs*), homem (OGDEN, 2021, p. 4). A licantropia na Antiguidade poderia estar relacionada à condição médica em que homens acreditavam poder se transformar em lobos ou outros animais, e à transformação mítica de homens em lobos, como aparece em Petrônio, mais associada à noção de maldição. No primeiro livro das *Metamorfoses* de Ovídio, de 8 d.C., Licáon, rei da Arcádia, decide fazer sacrifícios humanos em nome de sua devoção a Júpiter. Descontente com essa decisão, o rei dos deuses se hospeda no palácio de Licáon em forma humana para castigá-lo. Duvidando da divindade de Júpiter, Licáon mata um escravo, cozinha e serve sua carne à mesa para o visitante. Imediatamente percebendo a crueldade do ato do anfitrião, Júpiter, possesso de raiva, transforma o antigo rei em um lobo antropomorfizado:

Ele foge e, aterrado, em campo silencioso,
ulula, em vão tentando falar; ele próprio
recolhe a raiva à boca e ávido de mortes
volta-se contra o gado e em sangue se compraz.
A veste se converte em pêlo e braço em perna;
faz-se lobo e conserva algo da antiga forma:
as mesmas cãs, o mesmo rosto violento,
o mesmo olhar brilhante e um furor idêntico.
(Metamorfoses I, 232-239)

É possível que o mito de Licáon tenha ajudado a difundir as variações de licantropos europeus, incluindo o lobisomem de Portugal, de onde mais provavelmente foi exportado ao Brasil. Porém, Licáon foi transformado permanentemente, e não tem a característica

⁶ A revisão a respeito da etimologia mais recorrente de *werewolf* ter origem no latim *vir* (homem) e germânico *wulf* (lobo), inicialmente desenvolvida por Bishop Wulfstan no século 10 d.C., é discutida por Ogden na introdução do livro *The werewolf in the Ancient World* (OGDEN, 2021). Segundo o pesquisador, a etimologia que remonta ao Anglo-Saxão *wearg* e ao Escandinavo Antigo *varg*, ambos denotando tanto *criminoso* quanto *lobo*, é mais aceita na comunidade acadêmica hoje.

fundamental da transformação cíclica que o lobisomem mais tarde adquiriu na tradição europeia. Além da ficção, alguns relatos históricos foram levantados pelo pesquisador de história antiga Daniel Ogden, no livro *The werewolf in the Ancient World*, publicado em 2021. Na Idade Média, homens foram acusados e condenados de licantropia ou versipélio, algo semelhante às mais conhecidas acusações de bruxaria para as mulheres nessa época, e existem, desse teor, relatos no conhecido *Malleus Maleficarum*, de 1487, escrito por Heinrich Kraemer e James Sprenger (KRAEMER; SPRENGER apud OGDEN, 2021, p. 124). Mais tarde, no *Discours exécration des sorciers*, de 1603, o jurista francês Henri Boguet, perseguidor de bruxas e lobisomens, conta a história de um certo homem que contratou um caçador para exterminar um lobo nas redondezas de Auvergne, província da França. Após matá-lo, o caçador trouxe consigo a pata do lobo para comprovar sua caça bem-sucedida. Quando foi mostrá-la ao seu contratante, se surpreendeu ao encontrar em sua bolsa não uma pata, mas uma mão humana. (BOGUET apud OGDEN, 2021, p. 95)

Próximo desta época, foi publicada uma das mais antigas menções ao lobisomem na língua portuguesa de que se tem registro (VASCONCELLOS, apud FINA, 2016, p. 78). O poema “Rifão”, do *Cancioneiro* (1516) de Garcia de Resende, descreve uma pessoa sem fé, um “danado lobisomem”, “bruto animal” e “cortesão de Belzebu” (GARCIA DE RESENDE, 1999, p. 72). Já no século XIX, o mito do licantropo aparece em texto de Alexandre Herculano para a revista *Panorama*⁷, e na peça *Lubis-homem*, de Camilo Castelo Branco⁸, uma comédia publicada postumamente em 1900. No Brasil do século XX, há personagens lobisomens nos romances *Fogo Morto*⁹, de José Lins Rêgo, de 1943, e *O coronel e o lobisomem*, de José Cândido de Carvalho, de 1964. Em termos de literatura infantojuvenil, Monteiro Lobato reúne algumas das características do lobisomem brasileiro em *O saci*, de 1921, como a maldição do sétimo filho homem e a caça às sextas-feiras, por exemplo.

De Licáon até chegar à história da D. Rosalina, do lobisomem com fios de lã vermelha nos dentes, muito dessa lenda foi transformada e, talvez, mesclada às histórias ameríndias sobre metamorfose. De lobo, o licantropo aparece como animais de fazenda, porco

⁷ HERCULANO, Alexandre. *Panorama*, volume IV, 1840. p. 164

⁸ CASTELO BRANCO, Camilo; PIMENTEL, Alberto. *O Lubis-Homem: comedia original, e inédita*, em 3 actos. Lisboa: Guimarães, Libanio, 1900. XXIV, 91p. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=89062>. Acesso em: 15 nov. 2021.

⁹ Sobre este romance, Silviano Santiago dirá: “O lobisomem será triplamente excluído em *Fogo Morto* - das terras pelo senhor do engenho, da comunidade pelo temor religioso do povo e da família pela raiva da mulher. (...) Triplamente ameaçador, triplamente excluído, resta-lhe a auto-exclusão. Se suicida com a faca de cortar sola, completa o narrador.” (SANTIAGO, 1998, p. 41). O problema da exclusão do lobisomem será levantado mais tarde neste texto.

ou o burro¹⁰, até os mais comuns canídeos na literatura oralizada brasileira. Conforme foi se desenvolvendo a lenda, no catolicismo popular do Brasil colonizado, era mais associada ao pecado. O lobisomem brasileiro é aquele que não foi batizado e/ou persegue crianças não batizadas. É o rebento da relação sexual criminosa de um padre ou de um incesto. Ele se transforma nas encruzilhadas, em sextas-feiras santas, ou depois de dez anos sem confissão ou comunhão. (GOMES, 2008, p. 12; SOUZA, 2016, p. 197).

No prefácio à versão brasileira de *O Livro dos Lobisomens*, de Sabine Baring-Gould (2008), Helena Gomes diz em tom cômico:

Sim, as histórias de lobisomem, trazidas pelos portugueses e presentes de norte a sul do Brasil, ganharam um bônus para manter o povo na linha entre o certo e o errado, segundo as regras da Igreja Católica. [...] O lobisomem brasileiro é, acima de tudo, alguém que, mesmo não querendo, tem um pacto com o tihoso, o dito cujo, aquele-que-não-deve-ser-mencionado. E que, por este motivo, também faz lá suas maldades, deixando no ar aquele cheiro malévolo de enxofre e danação eterna. Em sua penitência, ele espalha o terror, deixa todo mundo apavorado por onde passa, desvirgina donzelas inocentes que passeiam sozinhas pelo bosque, morde para transmitir o fadário e, de quebra, se alimenta de fetos, crianças ainda pagãs, adultos, cadáveres, cachorros, bezerros e outros animais pequenos e, para ele, muito apetitosos. (GOMES, 2008, p. 11-12)

As representações deste monstro no Brasil podem, também, vir acompanhadas de uma veia cômica ou satírica. Segundo o texto “Licantropia nos trópicos: entre o humor e o horror, uma breve história do mito do lobisomem no audiovisual brasileiro”, de Tiago José Lemos Monteiro (2020), é possível que a primeira vez que o licantropo tenha aparecido em nosso cinema seja no filme perdido *Lobisomem – o terror da meia-noite*, de Elyseu Visconti, lançado em 1971. Disponível para ser visto, podemos contar nosso primeiro homem-lobo dos cinemas na adaptação do supracitado *O coronel e o lobisomem*, dirigido por

¹⁰ Além das já citadas criaturas folclóricas como o boto e a mula-sem-cabeça, na nossa literatura temos a famosa transformação de homem em onça, no conto *Meu tio, o iauaretê* e de bezerro transformado simultaneamente em cão e em homem, logo no início de *Grande Sertão: Veredas*: “Cara de gente, cara de cão: determinaram - era o demo.” (ROSA, 2009, p. 23). Mais recente, temos as fantásticas (e assustadoras) metamorfoses de uma criança em centenas de animais no conto *Teleco, o coelhinho*, de Murilo Rubião.

Alcino Diniz em 1979 (MONTEIRO, 2020, p. 35). Dividindo o posto de pioneiro no cinema de gênero, o filme *O homem lobo*, dirigido por Rafaele Rossi, em 1972, é também ainda possível de ser assistido: “(...) uma produção de baixíssimo orçamento e tecnicamente bastante precária, rodada em preto e branco no interior do estado de São Paulo.” (op. cit., p. 36). Mais recente, temos o longa de horror e comédia *Um lobisomem na Amazônia*, dirigido por Ivan Cardoso e lançado em 2005, que, junto com *Trabalhar Cansa* e *As Boas Maneiras*, representa uma perspectiva bastante brasileira do mito do licantropo.

Outra abordagem bastante recente desse mito, mais política e também associada ao humor, aparece na personagem *lobisomem-trans* dos quadrinhos de Lino Arruda, um homem transgênero que se transforma em lobisomem quando suas interações são dadas através de um olhar cis-heteronormativo. Segundo o próprio autor, “(...) a monstruosidade da personagem lobisomem-trans*¹¹ não opera enquanto identidade: sua transformação em monstro é contingente e eclode principalmente quando a transmasculinidade se faz ininteligível em interações sociais.” (ARRUDA, 2020, p. 167). Os quadrinhos *Monstrans*, de Arruda, apresentam inúmeros outros monstros zoomorfizados e quimeras para representar a complexidade da vivência transgênera. O lobisomem e outros monstros, aqui, são como um símbolo de desvio ou de potência para além do corpo.

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

3. DOIS LOBISOMENS BRASILEIROS

Seja na literatura oral, escrita, quadrinhos ou cinema, o lobisomem é um dos monstros que mais teve representações na nossa cultura. Aqui, apresentaremos os filmes para costurar juntos essas informações a respeito de dois lobisomens específicos. Cada um dos

¹¹ O asterisco no nome da personagem é de uso do autor, no texto original.

filmes mostra um lobisomem totalmente diferente. Em *Trabalhar Cansa*, de 2011, o monstro está morto e emparedado. Ele não tem agência direta além de representar uma maldição oculta para os personagens, e quando seu corpo é exposto ele aparece mumificado, decrépito. Para purificar essa maldição, os personagens que encontram o monstro na parede queimam seu corpo em uma enorme fogueira, destruindo de vez a criatura. Já em *As Boas Maneiras*, de 2017, o monstro é uma criança. Simbolicamente, a criança é a antítese da morte: é a esperança, o nascimento, a novidade. Sua primeira aparição é no ventre, um contraste direto em relação à parede em que o primeiro está sepultado. Esses contrastes e relações entre os dois lobisomens dos filmes de Juliana Rojas e Marco Dutra serão desenvolvidos ao longo do texto.

3.1 *Trabalhar Cansa*

Trabalhar Cansa teve sua estreia mundial na seção *Un Certain Regard*, do Festival de Cannes de 2011¹². Com 99 minutos de duração e um roteiro cheio de nuances, pode ser difícil categorizar o filme em um gênero. O site IMDB¹³, por exemplo, o classifica como drama, horror e mistério. A maioria dos textos¹⁴ em sites de cinema de fato concordam com pelo menos os dois primeiros gêneros e com a sua difícil classificação. Isso se dá porque o filme é bastante híbrido, apresentando tons de drama, suspense, horror sobrenatural e até humor ácido. É também o primeiro longa-metragem da dupla Juliana Rojas e Marco Dutra que, como já comentado antes, trabalham juntos em curtas desde a faculdade.

Em um vídeo registrado por Kleber Mendonça Filho, no Festival de Cannes, após a exibição do filme, Rojas e Dutra contam como surgiu a ideia do filme:

Marco: A sinopse era da Ju... chamava "Um Pequeno Investimento"

Juliana: Inspirada em uma dona de casa, dona de mercadinho lá de Higienópolis. [...]

¹² Site oficial do Festival de Cannes (<https://www.festival-cannes.com/en/festival/films/trabalhar-cansa>)

¹³ Página do filme no IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt1686328/>

¹⁴ "Trabalhar Cansa (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011)", de Samuel Douglas Farias Costa (<https://www.rua.ufscar.br/trabalhar-cansa-juliana-rojas-e-marco-dutra-2011/>); "Trabalhar Cansa: Uma análise do fantástico realismo brasileiro", de Calebe Lopes (<https://revistamoviment.net/trabalhar-cansa-analise-1831ae1a8ddf>); Crítica: Trabalho Cansa, por Leonardo Campos (<https://www.planocritico.com/critica-trabalhar-cansa/>); "Trabalhar Cansa mostra os dramas e o terror das incertezas da vida em um filme que é a cara do Brasil", por Amanda Kaster, <https://www.nonada.com.br/2015/10/trabalhar-cansa-mostra-os-dramas-e-o-terror-das-incertezas-da-vida-em-um-filme-que-e-a-cara-do-brasil/>, entre muitos outros.

Marco: [...] Aí eu gostei da ideia, me identifiquei e achei engraçado. Eu achei, na verdade, quando a Ju me contou, me veio uma coisa muito mais cômica do que o filme acabou virando.

Kleber: Era alguém que você conhecia lá em Higienópolis?

Juliana: É que eu morava lá [...], eu ia no mercadinho que as donas eram uma mãe e uma filha. E a filha, eu via que era a primeira vez que ela tinha um emprego fora de casa, porque eu via que ela não sabia lidar direito com as funcionárias, e ela queria manter a coisa da patroa mas ela não sabia mexer direito no caixa, sabe? Eu achava uma coisa muito interessante aquela mulher de classe média alta tentando aprender a ser uma patroa.

Kleber: Embora ela talvez fosse em casa com a empregada.

Juliana: Mas isso é diferente...

Kleber: E tá no filme também.

Juliana: Tá no filme também.¹⁵ (ROJAS; DUTRA, 2011, s.p.)

Como Marco sinaliza, a ideia do roteiro iniciou como algo cômico, e a própria comédia aparece algumas vezes durante o filme. Mas assim como os elementos de gênero, como a existência de uma possível maldição sobre essa mulher, os efeitos cômicos aparecem de forma sutil. O filme é quieto, silencioso, praticamente sem trilha sonora.¹⁶ A aparente calma da história se desdobra em contraponto com uma violência reprimida que cresce até o clímax. Para entender esses aspectos, devemos descrever o roteiro do filme e tecer alguns comentários, buscando trazer à tona esses e outros elementos importantes para este texto.

O longa inicia com Helena, uma mulher branca de classe média por volta dos 40 anos, comprando um mercadinho já há muitos anos sem uso. A cena de abertura faz questão de mostrar o estado decadente do lugar, com luzes intermitentes, mofo e sujeira em toda parte. O zumbido das lâmpadas frias e dos motores é constante e acompanha as cenas internas do mercado durante todo o filme, dando uma sensação ainda maior de decadência. Nas prateleiras é possível ver produtos, latas com rótulos antigos, e Helena é informada de que o local será vendido com todos os equipamentos dentro, dando a impressão de um lugar

¹⁵ Transcrição do vídeo de Kleber Mendonça Filho, registrado em maio de 2011 com os diretores de *Trabalhar Cansa*: https://www.youtube.com/watch?v=zeX3qVk-liY&ab_channel=KleberMendon%C3%A7aFilho

¹⁶ Nesse sentido, *Trabalhar cansa* lembra o filme sueco *Deixe ela entrar* (*Låt den rätte komma in*, 2008), baseado no livro homônimo. Aqui, uma criança-vampiro aterroriza uma cidade e, conforme a história vai acontecendo, a angústia dos personagens e do espectador cresce de forma extremamente sutil. Assim como *Trabalhar cansa*, *Deixe ela entrar* não tem trilha sonora ou efeitos sonoros que anunciam alguma cena impactante.

abandonado com urgência. A câmera leva a atenção do espectador a uma foto de um homem no mercado, solta em uma das prateleiras. Ao pegar a foto, Helena reconhece o lugar e mira a fotografia, que mostra o mercadinho com as prateleiras cheias e o ambiente vivo, para o mesmo espaço onde agora está vazio e empoeirado, fazendo uma espécie de colagem espaço-temporal entre o presente e o passado (Imagem 2).



Imagem 2. Antigo proprietário do Mercado Curumim

Quando Helena chega em seu apartamento, animada para dar a notícia da compra à família, Otávio, o marido, informa que foi demitido depois de 10 anos trabalhando em uma empresa. Otávio é um personagem que parece triste ou apático durante quase toda a duração do filme. Sobre a origem deste personagem, a partir da mulher que inspirou a criação de Helena, Juliana comenta:

[...] claro que você fica pensando no universo dela. Ela deve ter filhos, o que aconteceu com a casa dela? Ela teve que chamar alguém pra cuidar da casa. E como é isso? Ela teve que chamar alguém pra cuidar da casa pra virar patroa e deixar a casa nas mãos de alguém. [...] E aí eu pensei no que aconteceu com o marido dela. E pensei que seria interessante se tivesse acontecido o contrário, se ele fosse um executivo que tivesse um cargo de poder, e que desse poder aquisitivo pra ele, e de repente ele fosse demitido e não conseguisse se recolocar, tivesse que depender dela. Isso mudaria as coisas dentro de casa. (ROJAS; DUTRA, 2011, s.p.)

Helena então se torna a provedora da família, ocupando um lugar de chefia doméstica, enquanto Otávio passa os dias em casa deprimido e buscando emprego sem

sucesso, sentindo-se enferrujado para o mercado de trabalho. Contraditoriamente, mesmo estando em uma crise financeira, a família decide contratar uma babá/empregada, Paula, para cuidar da casa e da filha do casal enquanto a mãe está trabalhando. É algo interessante de notar aqui, e que não é dito no filme de forma explícita, que Otávio não ajuda nas tarefas domésticas e não cuida da filha em momento algum - na verdade mal conversa com a filha, e passa os dias deitado no sofá ou buscando entrevistas. Paula, por outro lado, cria um vínculo com a menina. As relações sociais entre o marido desempregado, a esposa aprendendo a trabalhar fora de casa, a empregada que fica cuidando da casa e da criança são um tema fundamental do filme.

Como descrito por Rojas, o filme tem um tom ameno, as personagens falam muito baixo, geralmente de forma calma e controlada, como que tentando ao máximo parecer cordiais. Esse tom é interessante para a narrativa, porque parece contraditória a calma em lidar com alguns acontecimentos, como o momento infeliz da compra do mercado, por exemplo. O único momento em que Helena se exalta é em uma conversa com Otávio. Confrontado pela mulher por ter deixado atrasar uma conta, Otávio diz que “Só estava esperando entrar um dinheiro”. Helena então grita pela primeira e única vez em todo o filme: “*Daonde, porra? Daonde vai entrar um dinheiro? Vão te fazer uma doação??*”, e ele rebate, passivo “Não precisa gritar.” Para humilhá-lo ainda mais, a mulher diz, dessa vez em tom mais suave: “Por quê? Tá com medo que sua filha pense que você é um bosta?” (00:55:50). Sobre os personagens, Mariana Souto afirma, no texto “O que teme a classe média brasileira? *Trabalhar Cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo” (2012),

No campo do trabalho, Otávio e Helena traçam caminhos opostos: ele fica desempregado enquanto ela abre seu próprio negócio. Ele fica em casa, ela vai para a rua. Ele perde poder, virilidade; ela se torna ríspida, autoritária. **Uma inversão de papéis estabelecidos que parece afetar não só a relação afetiva do casal como abalar a tradicional família de classe média.** Tais mudanças desafiam uma ordem conservadora estabelecida historicamente. (SOUTO, 2012, p. 50, grifos meus.)

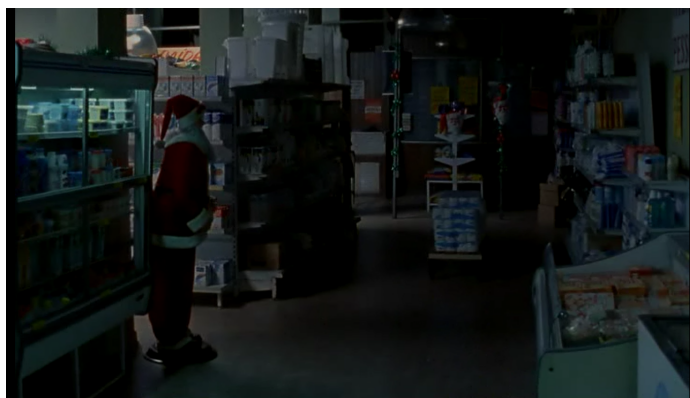
Outra característica marcante é um comportamento obsessivo de Helena com todos seus subordinados, que cresce aos poucos até o clímax do filme. Este comportamento da personagem, responsável por grande parte do suspense da narrativa, merece uma análise à

parte. A montagem do filme, até certo ponto, deixa em aberto se há ou não algo sobrenatural acontecendo no mercado. Produtos começam a sumir e a inexperiência da personagem para lidar com esta situação faz com que ela revise, em todo o fim do expediente, as bolsas e mochilas dos funcionários, explicitando a desconfiança com eles.

Para o espectador, pode parecer que Helena está tendo algum delírio paranóico, uma vez que não é explícito (e até o final do filme isso não é esclarecido) se há algum funcionário roubando ou não as mercadorias. Jean Laplanche, no *Vocabulário da psicanálise* (2001), afirma que a paranoia é definida por Freud como “um delírio secundário, o delírio de interpretação, também chamado delírio ‘combinatório’ ou delírio ‘de assimilação’”, ou seja, “o paranoico acabaria por ser um espírito falso na sua tentativa de atenuar as contradições entre a ideia delirante primária e o funcionamento lógico do pensamento.” (LAPLANCHE, 2001, p. 16). A interpretação dos acontecimentos estranhos no mercado, por parte da personagem, parece ser tensionada entre a desconfiança racional sobre seus funcionários e o medo do sobrenatural. Sem uma presença sobrenatural, que se materializa aos poucos no filme, poderíamos entender que a personagem reage aos acontecimentos com um delírio de interpretação - o que se assemelha, portanto, a um comportamento paranóico.

Em um dado momento, Helena retorna ao mercadinho à noite para buscar um ingrediente de sobremesa que sua mãe está preparando. Chegando lá, encontra vários cachorros raivosos, que latem muito em direção ao mercado e a assustam (00:43:30). Quando entra, a música natalina de um boneco de Papai Noel, ativado por movimento, está tocando sozinha e para quando a personagem o encara. A porta de metal do estoque se abre, ao fundo da cena, e, quando Helena entra neste cômodo para averiguar (Imagem 3), uma cortina de plástico atrás dela se mexe bruscamente. Quando se vira em direção ao barulho e volta ao ambiente principal do mercado, a música natalina do boneco começa a tocar de novo, como se alguém invisível passasse por ele (Imagem 4).





Imagens 3 e 4. Helena à noite sozinha no mercado.

Helena retorna à casa visivelmente abalada e sua mãe, reparando a inquietação, pergunta como ela está. E ela diz: “É que... hoje à noite, quando eu voltei pro mercado, aquele cachorro *tava* ali. Parado. Toda noite ele fica lá, me olhando.” (00:46:50). São indícios de que existe algo sobrenatural ou de que a personagem está apresentando um comportamento paranóico? O filme intensifica a ideia de paranoia quando, neste momento em que mãe e filha conversam tensamente na cozinha, a babá Paula entra para pegar água na geladeira. Ambas ficam em silêncio, param de falar como que incomodadas ou desconfiadas com a presença da menina, que volta ao seu quartinho, triste com a situação (e com seu emprego, provavelmente). A atmosfera assustadora se fortalece ainda mais quando alguns produtos do mercado começam a sumir, aumentando ainda mais a descrença de Helena com os funcionários, passando esta a revistar a bolsa de todos no fim do expediente, e um cheiro muito forte que vinha da parede do depósito começa a incomodar os clientes. Do chão, um líquido preto aparece e uma bola de pelos cheia de vermes é retirada (Imagem 5).



Imagem 5: Vermes e pelo encontrados no mercado

A bola de pelos e vermes funciona como uma materialização da atmosfera insólita que começa a sondar o lugar, fazendo com que haja a confirmação de que algo errado está acontecendo: um cachorro todos os dias late em direção ao mercado insistentemente, barulhos estranhos acontecem como se houvesse uma assombração no depósito. São as evidências de um monstro que um dia viveu ali, e que agora, mesmo escondido, se mantém desagradável. Em silêncio, a monstruosidade, significando mais o medo do monstro do que o monstro em si, permanece latente e se manifesta de maneiras diferentes. Essa monstruosidade nunca deixou de viver e interferir neste ambiente. Na história, ela invade o cotidiano urbano como um mal que pulsa entre as paredes e interfere nas relações de trabalho. Isso pode se conectar com algumas tensões sociais reprimidas que não param de brotar em nossos ambientes urbanos. A protagonista é uma personagem de classe média, pendurada entre a crise e a desconfiança, na tensão de se manter em sua classe econômica e garantir a distância entre si e seus funcionários e empregada. Quando mais o mercado se mostra como um ambiente de desconfiança para a protagonista, mais a monstruosidade se manifesta.

Assim como as manifestações do monstro escondido, o ambiente metropolitano e o do convívio no espaço de trabalho trazem à tona, de diversas maneiras, todas as tensões sociais que se tentam esconder. Talvez possamos entender que a classe social de Helena é a força-motriz de toda essa desconfiança e obsessão? Esse desejo de distinção tem uma sombra no medo constante de se tornar o outro. Talvez, quanto mais convive com pessoas mais pobres e sente a ameaça de perder seu *status* social, mais Helena vê o monstro se apresentar. Como membro de uma classe média urbana, a protagonista vive no medo da perda de poder social e econômico. O medo do roubo, da invasão do espaço privado, da ameaça à família, do ataque dos outros aos seus bens e parentes é um motor para o comportamento da protagonista e de seu marido desempregado, que também perde seu poder como provedor, papel social esperado do homem de classe média. Estes medos e comportamentos masculinos estão também presentes nos filmes de Marco Dutra *Quando Eu Era Vivo* (2014), adaptação de um romance de Lourenço Mutarelli, e *Animal Cordial* (2018), de Gabriela Amaral Almeida. (FALCÃO; GUERRA, 2021, p. 61)

Além das questões de comportamento e performance de gênero e classe, a compra de um mercado que já existia e tinha um dono anterior misterioso e a figura de Paula vivendo em uma casa alheia por necessidade de trabalho podem ser exemplos de um desconforto relacionado aos espaços físicos que os personagens ocupam. Ainda mais desconfortáveis, as cenas com a filha de Helena “fantasiada de índio” para o Dia do Índio e com seus colegas “fantasiados de escravos” para o Dia da Independência, em apresentações da escola em que

estuda, podem ser representativas da invasão do Brasil de modo mais abrangente - memórias da violência da colonização tratadas como assuntos encerrados pela escola e que dão a ideia do contexto em que estão inseridas as personagens principais e seus sentimentos sobre essas tensões sociais. Também há a questão do monstro como sujeito indesejado em uma comunidade (na figura de Paula), sujeitos colocados em um lugar de responsáveis pelo adoecimento/apodrecimento da comunidade, família ou propriedade (na figura dos funcionários do mercado).

Em um dado momento, Helena encontra uma caixa com pertences do antigo proprietário do mercado, cuja foto aparece no início do filme. Ela tenta se livrar o quanto antes, mas a caixa e os pertences são indesejados por todos: entendemos que o antigo proprietário era alguém incômodo, que ninguém quer ou tem o contato, nem dele nem da família. Depois, Otávio encontra, ao lado de uma parede toda arranhada por algum bicho enorme, uma coleira de ferro e correntes, para prender alguém ou algo à parede. “Olha isso. Vou colocar em você pra ver se te acalma um pouco”, ele diz para Helena, daquele mesmo jeito calmo e controlado, ambos sem esboçar nenhuma emoção (Imagem 6). Aqui talvez fique mais explícito o desconforto do marido com a inversão de papéis. A coleira e as correntes são elementos que serão retomados por *As Boas Maneiras* como métodos de subordinação e amansamento do monstro. Talvez um outro eco das relações de trabalho na cidade e o passado (e presente) escravocrata no Brasil.



Imagem 6: Coleira encontrada no depósito

Intrigada e com uma crescente agonia, ela decide derrubar a parede de onde vem o mau cheiro, sozinha. Com algumas marretadas, a parede e um corpo de lobisomem enorme, mumificado, caem por cima de Helena. Aqui o monstro é exposto ao todo, fisicamente, pela primeira vez. Sua presença foi mostrada de modo fragmentado, como pistas, na exposição da

bola de pelos e de uma garra encontrada no mercado. Espantada (mas sempre controlada e sem muita emoção), ela leva uma mão do monstro-múmia para casa, outro fragmento da criatura, e convence Otávio a ajudar na tarefa de dar fim no corpo emparedado, mas de forma sigilosa para que a proprietária do espaço não saiba: “Estava na parede... não conta pra Vanessa.” (01:25:22) Após retirar o monstro morto e seus pedaços que restaram na parede, ao som de inúmeros latidos na rua, o casal, perplexo, decide ir até fora da cidade para queimar o corpo.

É interessante pensar que além do emparedamento ser uma forma de exclusão dentro da metrópole, a queima de seu corpo longe da área urbana é emblemático: o lobisomem brasileiro é comum nas áreas rurais, algo que também é levantado em *As Boas Maneiras*, nunca aparecendo como uma criatura da cidade grande. É como uma forma de colocar o monstro de volta em seu lugar de origem e destruí-lo onde ele não atrapalhe o andamento do comércio e do sucesso familiar naquele espaço. Apesar dessa destruição, essa exclusão corporal demonstra também um deslocamento, uma impermanência, já que “(...) os elementos fantásticos do filme previamente apontados – o monstro, o tumor na parede – são internos, mas lá não querem ficar.” (SOUTO, 2012, p. 50).

A ameaça ao poder das classes mais privilegiadas, especialmente nas grandes cidades brasileiras, é o alimento da tensão urbana, e é também o fermento do pavor de Helena. Como no filme, o elitismo e a desconfiança fomentada no ambiente de trabalho urbano são manifestações de um monstro maior, que se supõe aniquilado ou escondido, mas que faz questão de vir à tona quando a tensão aumenta. Esse monstro, que se crê morto, pode ser tanto o lobisomem quanto um fantasma das invasões coloniais e da própria escravidão. São as monstruosidades brasileiras, supostamente mortas e distantes, mas que brotam do chão de ambientes de trabalho como uma maçaroca de pelos cheia de vermes. É essa podridão vigilante, oculta nas próprias estruturas dos prédios de trabalho, que está pronta para surgir mesmo quando não é chamada. É a presença da tensão de classes no ambiente do mercadinho que faz com que o monstro apareça. É esse monstro que alimenta e que é alimentado pelos pavores de Helena. Os pavores da invasão, do ataque, da ameaça do outro é o que mantém Helena em sua obsessão e aumentam o desconforto causado pelo monstro.

Na última cena do filme, Otávio está em uma palestra motivacional sobre como sobreviver ao mercado de trabalho. O *coach* diz: "A questão é: como se destacar? Como vencer na selva? Para responder a estas perguntas o homem moderno tem que retomar contato com suas raízes. Entrar em contato com seu lado primitivo." (01:34:08). E prossegue para o já conhecido artifício de pedir aos homens desempregados ali presentes que gritem, urrem

para liberar a “energia animal”, pois “esse emprego é de quem gritar mais alto” (01:35:35). Otávio grita, mas não é um grito de rei da selva. É um grito de horror, de desespero, de raiva. É o único momento em que vemos o personagem sair do controle tão exigido às normas sociais. Este “homem moderno” é um homem desesperado, a passividade expressa ao longo de todo o filme é a fachada do desespero coletivo. O lobisomem emparedado, que é animalesco por uma natureza monstruosa, precisa ser contido e excluído. O homem civilizado, dócil, precisa se animalizar ou será excluído também. Veremos que os deslocamentos sociais desse filme se refletem, ainda que de formas distintas, no próximo filme analisado.

3.2 *As Boas Maneiras*

As Boas Maneiras é um longa de maior extensão e fôlego que o filme antecessor da dupla Rojas e Dutra. Com 135min. de duração (em contraste com os 99min. de *Trabalhar cansa*), e produzido em parceria com a empresa de efeitos especiais francesa Mikros Image, é um filme classificado como horror, fantasia e musical, e lançado mundialmente no 70º Festival Internacional de Cinema de Locarno, na Suíça, onde recebeu o Prêmio Especial do Júri. É possível perceber a diferença de investimento, também, pela quantidade de efeitos visuais e locações diferentes na sua produção. O filme recebeu também os prêmios do Festival do Rio nas categorias de Melhor Filme, Melhor Fotografia, Melhor Atriz Coadjuvante (pela interpretação de Isabel Zuaa), Prêmio Felix de Melhor Filme LGBT e Melhor Filme pela crítica Fipresci. Sobre como o filme foi concebido, segundo os próprios diretores,

A ideia original de *As boas maneiras* veio de um sonho de Marco: duas mulheres morando em uma casa isolada e criando um bebê estranho. Começamos a investigar o folclore do lobisomem em diferentes culturas e vimos como o mito geralmente se relaciona com impulsos de violência e sexo, e também com valores religiosos e conservadores. Nós começamos a mergulhar mais fundo nas duas principais personagens femininas e seus conflitos de classe, raça e desejo. Em relação à criança lobo, nós o vimos como alguém que está descobrindo algo crucial sobre sua própria natureza, da mesma

forma que todos nós fazemos quando crescemos. (ROJAS, 2017, s.p.)¹⁷

Portanto, a ideia desde o início envolvia o tensionamento entre os contrastes políticos de raça, gênero e classe, e também contrastes mais subjetivos como a violência e a ternura, o amor e a repulsa, tensões apresentadas em diversos momentos do filme. Como em *Trabalhar cansa*, a história se desenvolve mesclando elementos cotidianos, como estas questões políticas, e elementos do insólito. Os personagens, aqui, “(...) são capazes de abraçar o fantástico em algum momento, como seria de esperar de personagens pertencentes a um conto de fadas – não é a existência do sobrenatural que eles questionam, mas o significado disso.” (ROJAS, 2017, s.p.)

O longa inicia com Clara, uma ex-estudante de enfermagem que busca um emprego na casa de Ana, uma mulher prestes a dar à luz a um bebê cujo pai ela não conhece. O desejo de Clara era ser apenas babá, mas ela também deverá cuidar da casa, fazer comida e morar no apartamento (uma semelhança com Paula, de *Trabalhar Cansa*). As duas são solitárias. Ana é uma mulher branca de classe média alta, mineira, que veio ter o filho em São Paulo e que foi rejeitada pela família justamente por conta da gravidez. Clara, uma mulher negra paulista que mora na periferia da cidade, do outro lado da Ponte Octávio Frias de Oliveira, largou a faculdade por problemas financeiros e vive devendo dinheiro à proprietária de seu apartamento. Desde o começo do filme, é possível perceber elementos de fábula e contos de fadas, como o capacho no rico apartamento de Ana há a inscrição “*olim pulchra filia regis*”, algo como “era uma vez uma linda princesa” (00:02:12).

Porém, apesar do plano de fundo ser essa fábula adulta, é um filme que carrega as temáticas já conhecidas do filme anterior da dupla. A questão de classe fica mais embotada perto das questões de gênero e raça que atravessam a narrativa. Outro tema presente é o horror da maternidade, já visto em filmes como *Babadook* (Austrália, 2014) e o clássico *Rosemary's Baby* (EUA, 1969), com o acréscimo da licantropia como maldição. Neste primeiro filme, um monstro persegue uma mãe enlutada pela morte do marido, que cria sozinha um filho inquieto e vai desenvolvendo, pouco a pouco, comportamentos monstruosos como que por uma “possessão” que a definha aos poucos. No segundo, a possessão também ocorre, mas na forma de um estupro performado pelo próprio marido, mancomunado com

¹⁷ Trecho da entrevista *Dark Aspects: Juliana Rojas & Marco Dutra Discuss "Good Manners"*, feita por Gustavo Beck, e traduzida pelo Instituto Moreira Salles.

Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/dark-aspects-juliana-rojas-marco-dutra-discuss-good-manners>. Acesso em: 05 ago. 2021.

uma seita satânica. A gravidez proveniente deste estupro também é dolorosa, e vai definindo a personagem-mãe pouco a pouco, como em *Babadook* e o próprio *As Boas Maneiras*, de modo que conforme a trama se desenrola, Ana lentamente adoece com a gravidez.

Na lua cheia, a gestante tem crises de sonambulismo e um tesão incontrolável, este último um comportamento comum dos lobisomens no cinema: uma das grandes analogias do lobisomem no cinema é o despertar sexual, e geralmente existe um comentário sobre sexualidade em filmes desse gênero. Entre os filmes de lobisomem com temática de despertar sexual ou amadurecimento, podemos citar os clássicos norte-americanos *I Was a Teenage Werewolf* (1957) e *An American Werewolf in London* (1981), além do canadense *Ginger Snaps* (2000), um exemplo de história de lobisomem sobre despertar sexual feminino, e um dos poucos exemplos de licantropia feminina na cultura pop. Mesmo não se transformando propriamente em lobisomem durante o filme, Ana tem sintomas (avidez sexual, comportamento notívago, necessidade de comer carne crua e sangue), que a aproximam de características comuns do monstro no cinema deste gênero. Há na tese de Rosa Maria Canarim Rodrigues Fina, também, um subcapítulo dedicado a relatos etnográficos e literários de mulheres lobisomem entre os séculos XVIII e XIX, muito menos proeminentes que a sua versão masculina. Além dos relatos populares, é notável a presença de uma personagem licantropa no romance *Mistérios de Lisboa*, de Camilo Castelo Branco, publicado em 1854. (FINA, 2016, p. 75-77.)

Em uma das saídas noturnas, Clara segue Ana e descobre que ela mata e come animais durante essas crises, seus olhos mudam de cor para um amarelo vivo semelhante a um olho animalesco. Aqui, o espectador já entende que existem elementos sobrenaturais na história, muito mais explícitos que o filme anterior. Esse comportamento estranho de Ana faz com que Clara fique ainda mais envolvida com sua patroa - porque o desenrolar da primeira metade do filme não deixa de tecer comentários sobre as relações de trabalho entre elas, que de certa forma se aprofunda conforme se aproximam emocionalmente. As duas passam a ter um relacionamento mais próximo e vão juntas ao obstetra ver o bebê no ultrassom. Segundo o médico, ele é uma criança normal, de "olho grande, boca grande, mão grande" (00:53:50), o que parece fazer referência ao lobo de Chapeuzinho Vermelho, mais uma aproximação narrativa aos contos de fadas. Porém, para Ana não parece uma gestação normal. Além dos outros sintomas, a gestante sente dores anormais e, em uma noite de lua cheia, o feto-monstro rasga a barriga da mãe para nascer (Imagem 7).



Imagem 7: O bebê-monstro na barriga de Ana

Aqui, talvez o tabu da relação amorosa entre duas mulheres de classes tão diferentes e envolvidas pelo trabalho seja muito menor do que o tabu da mulher que engravida de alguém que não conhece. Ana é excluída de seu convívio familiar por este motivo, conforme conta em uma noite para Clara, demonstrando vir de uma família tradicional e conservadora. O espectador sabe que este homem desconhecido, o pai da criança, é um padre-lobisomem devido à animação, muito lúdica, que é apresentada durante a história que Ana conta sobre a gravidez. Na animação, entendemos que a criança foi concebida por este padre amaldiçoado na noite de São João, época comum para os relatos orais sobre lobisomens no Brasil. Então, sensibilizada após a morte drástica da personagem, Clara vê o bebê-lobisomem e, com muita relutância, acaba decidindo levar a criança para casa, sem jamais contar sua origem.

Há um lapso temporal de 7 anos e vemos Joel, o filho-monstro, vivendo tranquilamente com a mãe adotiva. Para evitar crises de sonambulismo análogas às de Ana, Clara decide proibir a carne na alimentação do filho e, para controlar seus impulsos na lua cheia, prende Joel em um quartinho, acorrentado pela parede. A cena é tão cotidiana que os dois conversam sobre o dia-a-dia na escola enquanto Joel é acorrentado na parede. A necessidade de exclusão social acontece, aqui, como algo natural e de comum acordo entre mãe e filho. Clara mostra uma corrente roída e diz: “Tá vendo aqui? Você tá mordendo, por isso seu dente dói. Se conseguir lembrar, tenta não morder.” (Imagem 8). Os personagens fazem questão de naturalizar o insólito e de lidar com o sobrenatural apenas tentando controlar os impulsos naturais, mais ou menos como Otávio e Helena de “Trabalhar Cansa”.



Imagem 8: Joel acorrentado em seu quartinho

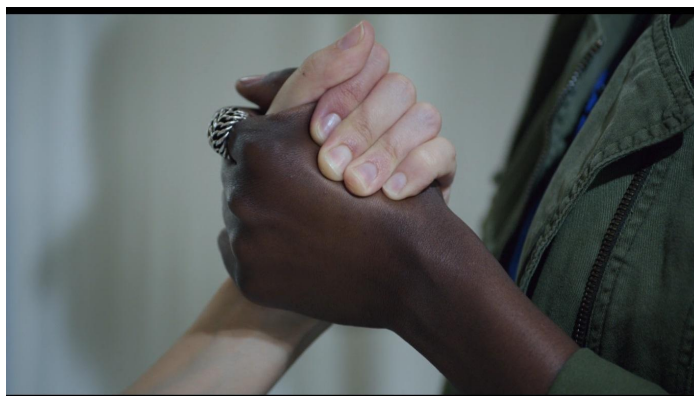
Porém, diferente do monstro emparedado do primeiro filme, aqui o monstro é uma criança. E em contraste com a parede do mercado, que Helena rompe voluntariamente expondo a criatura, estática e morta, Joel vem ao mundo rompendo de forma violenta a barriga da mãe, demonstrando agência sobre si e poder de decisão - em certo ponto do filme, incontrolável. Com ódio pela mãe adotiva e em busca de uma origem para si, sobretudo em busca da figura do pai, Joel acaba fugindo de casa e mata seu melhor amigo em uma noite de lua cheia. O dia seguinte é dia de Festa Junina na escola, ocasião que nunca pôde participar por acontecer frequentemente em noites bastante enluaradas, e ele decide ir mesmo sem autorização de Clara, que está desesperada para fugir da cidade com Joel por conta do assassinato. Para isso, em uma briga, o menino acaba por prendê-la no quartinho onde ele passa as noites, criando uma inversão nos papéis de poder da relação entre mãe e filho.

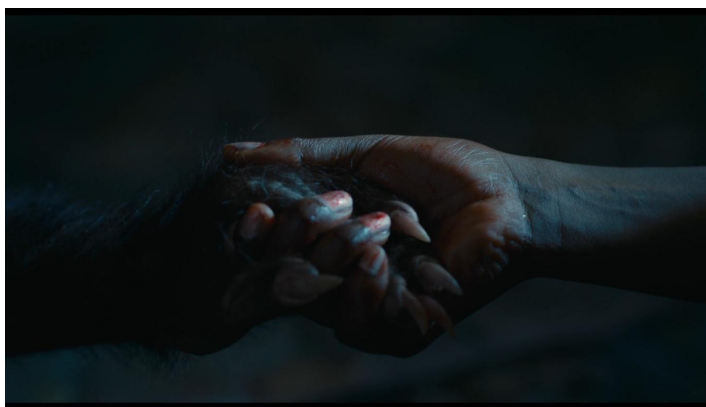
No dia da festa, como era de se esperar, Joel acaba tomando a forma de lobisomem em público e atacando outra criança, o que faz a comunidade, enfurecida, perseguir o menino para linchá-lo. A cena remete bastante ao tradicional linchamento ao monstro no final de *Frankenstein* (EUA, 1931). Ao final, Clara diz a última fala do filme: “Eu não quero deixar você com fome” (Imagem 9), em meio à batida da multidão na porta do quartinho, e os dois se levantam, aguardando o embate.



Imagem 9: Clara e Joel se preparam para o enfrentamento

O problema da exclusão, aqui, é tratado como também uma contrapartida para um amparo: apesar de isolada de sua cidade natal, Clara aceita Ana. Diferente do filme anterior, em que o monstro está emparedado e, conseqüentemente, sua agência na história acontece apenas no plano sobrenatural, em *As Boas Maneiras* o monstro não apenas sobrevive como tem apoio suficiente para conseguir enfrentar aqueles que querem excluí-lo. Há uma redenção nesse sentido. Este amparo à exclusão social pode ser percebido em uma cena rimada de *close-ups* das mãos dos três personagens principais ao longo do filme, e Clara é uma personagem que acaba simbolizando esse laço de inclusão e pertencimento para os dois párias:





Imagens 10 e 11: Clara e Ana; Clara e Joel

Diferente de *Trabalhar Cansa*, o medo aqui não é da maldição que existe em um lugar físico, mas da maldição que existe nos limites do corpo. Enquanto Helena tinha uma desconfiança frequente sobre todos que circulavam no mercado ou na sua casa, buscando controlar a todo custo esses ambientes, Ana tem a experiência física da invasão e do descontrole total do próprio corpo. Enquanto Otávio tenta ao máximo manter seus impulsos em silêncio, Clara tem pavor de permitir que os impulsos do filho extravasem. Todos os quatro personagens, porém, vivem sob o medo da exclusão social, e o monstro parece ser o símbolo que representa esse medo. Em ambos os filmes, também, esses monstros parecem ter atributos em comum: são indesejáveis, excluíveis, incontroláveis (a não ser por grilhões e coleiras), e causam dano à comunidade em que estão inicialmente incluídos.

Além de vê-lo como uma fábula moderna sobre exclusão e acolhimento da monstruosidade, com o lobisomem como símbolo do indesejável, como temos proposto, talvez também possamos interpretá-lo através da teoria *queer*? Fazer análises mais voltadas às questões de gênero, classe, raça? Ou da divisão entre centro e periferia, uma vez que Joel nasce de um lado da ponte e cresce do outro, Ana e Clara como personificações desses dois extremos da cidade de São Paulo, ou do Brasil? Existem muitas outras cenas, claro, possíveis e necessárias para análise.

4. MONSTRO NA PAREDE, MONSTRO NO ÚTERO

Um lobisomem velho e morto, um lobisomem criança. Enquanto um é emparedado e queimado, o outro sai da constrição da barriga materna com uma violência enorme, para depois ser nutrido e amado pela outra mãe. Talvez o que una esses dois monstros seja uma

contradição e uma semelhança: ambos são muito diferentes na idade e no paradeiro, mas muito semelhantes em simbolizar o que é indesejado. O primeiro, além de ter sido acorrentado e morto por alguém, mesmo após a morte têm seus pertences negados, seu corpo excluído fisicamente do ambiente urbano em que estava, têm restos mortais extintos pelo fogo no meio do mato, como um retorno forçado a uma espécie de ambiente isolado de que nunca deveria sair. O segundo, por sua vez, apesar de desejado e amado, é forçado ao controle de sua natureza até o ápice do extravasamento.

No ensaio “A ameaça do lobisomem” (1998), Silviano Santiago revisita o *Manual de Zoologia Fantástica* (1957) de Jorge Luís Borges e Margarita Guerrero. Para Borges, as criaturas que se transformam não poderiam estar no compêndio, pois apresentam uma ameaça incontrollável: “Transformação, entendamo-nos, é a figura que traduz o puro movimento sem direção fixa” (SANTIAGO, 1998, p. 38). Para Santiago, a exclusão deliberada do lobisomem no prefácio do *Manual* pode representar um temor na ativação do binarismo Deus/Diabo, Céu/Inferno, norma/desvio, etc., afinal, não há a possibilidade de se aceitar o Diabo ou seus análogos na literatura borgiana. Ao ativar esse binarismo, ativa-se também um pressuposto de guerra onde deve haver um vencedor, e não é possível, aqui, permitir que a imagem de uma besta demoníaca como o lobisomem esteja em evidência, estremecendo a pureza das criaturas criadas pelos sonhos humanos e por Deus.

Alguns anos após a publicação deste ensaio, Santiago escreverá que “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*” (SANTIAGO, 2000, p. 16, grifos do autor). O monstro também é um elemento destruidor de uma ideia de pureza, afinal “(...) os objetos do horror artístico são, em parte, seres impuros, monstros reconhecidamente fora da ordem natural das coisas tal como ela é estabelecida por nosso esquema conceitual” (CARROLL, 1999, p. 268). Por isso mesmo, o lobisomem e sua transformação cíclica, que tira do homem sua humanidade, deve ser excluído do convívio social. Afinal, o lobisomem não é um monstro sempre, ele deve, necessariamente, passar pela transformação: o homem amaldiçoado deve *virar* lobisomem. Retornado ao tópico da maldição do licantropo e de seus aspectos demoníacos,

Os exemplos seriam inúmeros dessa ligação do verbo virar como Diabo, também com a série transgressão, sentença, punição, castigo, exclusão e morte. Resta-lhe conviver com a dura realidade da transformação,

sabendo de antemão que não encontrará como sobreviver a não ser por obra e graça do Diabo. (SANTIAGO, 1998, p. 41)

Impuras e mancomunadas com o Diabo, de certa forma é possível inferir que as bruxas são como o contraponto feminino dos lobisomens. Ambos são monstros marcados pelo gênero e podem representar o oposto daquilo que se espera socialmente de um homem ou de uma mulher.¹⁸ Em geral, bruxas arquetípicas são mulheres que decidem, por sua própria vontade, fazer um pacto com o diabo. Nas fábulas, as bruxas odeiam e têm fama de comer, prender, envenenar e adoecer crianças. Ou são velhas desdentadas, como em *El Aquelarre* de Goya (1798), ou jovens lascivas como em *Brujas yendo al Sabbath*, de Falero (1878). São mulheres que agem com astúcia e são detentoras de uma sabedoria secreta e inacessível a outros. Em outras palavras, bruxas são mulheres que tomam para si agência da própria vida, são temidas e representam o oposto da castidade e fragilidade esperadas de uma mulher.

E se por um lado as bruxas fazem um pacto espontâneo com o diabo, por outro lado os lobisomens são amaldiçoados contra a própria vontade. A maldição inclusive é tão indesejada que pode vir do útero, como no caso de Joel, ou da infância, como os sétimos filhos não batizados. Esses homens vão apresentar comportamento irracional, selvagem, violento e incontrolável. Em outras palavras, os lobisomens representam aquilo que há de mais contrário ao ideal de um homem respeitável: não têm controle sobre os próprios impulsos, são animais, assassinos, têm corpos condenados a transformações cíclicas e involuntárias. Nesse sentido, é interessante notar que a transformação do lobisomem, por acompanhar o ciclo lunar, ocorre em tempo análogo ao ciclo menstrual, tão relacionado à bruxaria e historicamente tão reprimido. A cena da coleira, em *Trabalhar cansa*, talvez possa representar o desejo de Otávio em reprimir Helena e sua nova postura de autoridade, mesmo que travestido de ironia. Imagetivamente, a maldição do lobisomem o impulsiona no sentido

¹⁸ Mulheres lobisomem existem, ainda que em menor quantidade na literatura, assim como homens bruxos e feiticeiros. Porém, é muito maior a tradição cultural que associa a bruxaria às mulheres e a licantrópia aos homens, sendo ambas as criaturas fortemente marcadas por características performáticas dos gêneros. Para uma leitura mais aprofundada sobre os limites da humanidade/monstruosidade, política e performance de gênero, ver *Antropologia do ciborgue* (HARAWAY, 2009).

contrário ao de um ideário de civilização¹⁹ e faz os homens andarem à quatro patas, como ilustrado na gravura do alemão Lucas Cranach, o Velho (1515):



Imagem 12: Holzschnitt von Lucas Cranach. Der Werwolf (oder der Kannibale) , 1515.²⁰

A imagem de um homem animalizado, comendo bebês (também as bruxas tinham esse hábito), à revelia mais extrema daquilo que é desejado a um cavalheiro, embrulha o estômago: é impossível permitir algo tão execrável. Por isso, incontável, insuperável, a maldição do lobisomem ou o pacto das bruxas só pode ser desfeito pela exclusão total do monstro. Não basta o exílio, essas criaturas abomináveis só podem ser purificadas (novamente a pureza) através da morte. Não há escapatória. E após a morte, o lobisomem não

¹⁹ Segundo Terry Eagleton, o conceito de civilização é, como o conceito de cultura, uma ideia intrinsecamente descritiva e normativa. Ou seja, pelo princípio da diferença, a civilização significa "(...) a vida como conhecemos, mas também sugere que ela é superior ao barbarismo." (EAGLETON, 2003, p. 20). Ainda, "A cultura como orgânica, assim como a cultura como civilidade, paira indecisamente entre fato e valor." (EAGLETON, 2003, p. 26), portanto a ideia de civilização ou cultura tem sempre um caráter positivo e parcial em que se faz valer de determinados pressupostos que a diferenciam do caráter negativo, a incivilidade ou a falta de cultura, mesmo que esse caráter possa ser tensionado e questionado a depender do observador.

²⁰ É importante comentar que as pinturas e gravuras de Lucas Cranach desta época serviam como propaganda religiosa da reforma protestante, embora esta gravura específica remeta a dois anos antes da publicação das *Noventa e Cinco Teses* de Martinho Lutero, importante marco da reforma. O artista, muito religioso, "(...) apoiou Lutero em tudo que este dizia e pensava e, promovendo seus retratos, ajudou a alargar a fama do reformador. (...) Suas obras, impressas em panfletos e/ou expostas em igrejas, serviram como propaganda do movimento reformatório, bem como das temáticas religiosas abraçadas." (FIGUR, 2005, p. 920). Podemos imaginar que esse homem canibal, licantrópico, não fosse um monstro qualquer, mas provavelmente uma figura que podia servir como símbolo grotesco de alguma vertente religiosa ou política contrária à que Cranach seguia.

pode ser apenas enterrado em qualquer solo, mas deve ser levado para fora da cidade, como Helena e Otávio fazem, e queimado, como uma bruxa na inquisição. Joel, no final de *As Boas Maneiras*, está prestes a lidar com o linchamento de uma população com tochas em riste, prontos para eximar o menino da maldição através da purificação do fogo.

Ou seja, a punição é insuperável: Joel é um personagem que desde feto já incomodava. Não há nenhuma possibilidade de que esse menino viva sem total consciência de uma maldição que veio de berço, involuntária. Ele sim é destinado a ser "Monstro de escuridão e rutilância", como diria Augusto dos Anjos, sofrendo "(...) desde a epigênese da infância / A influência má dos signos do zodíaco." (ANJOS, 1998, p. 25), o que muitos de nós podem identificar em si mesmos, a própria vida desde sempre uma tragédia anunciada, hereditária. E mais do que uma identificação individual, ambos os filmes podem suscitar identificações coletivas, sobretudo da época e do lugar onde estamos, uma América Latina marcada pela memória de escravidão e ditaduras insistentes. É o que escreve Sérgio Rizzo em um artigo publicado logo após o lançamento de *Trabalhar Cansa*, indicando que o filme exprime de forma satisfatória o que em "(...) alguns setores da economia se chama de "glocal", o produto que circula globalmente graças a uma combinação entre seu caráter local, que o diferencia, e seu caráter universal, que amplia seu alcance para muito além da própria aldeia." (RIZZO, 2012, s.p.). Assim, a história não diz sobre apenas daqueles personagens e daquele espaço, mas de uma comunidade maior e dos traumas na constituição da nossa cultura.

Este primeiro filme, inclusive, aparentemente tem a participação do lobisomem como um pequeno detalhe no roteiro. Mas, de fato, o monstro é presente do início ao fim da história, ainda que incorpóreo, como um fantasma. A escritora contemporânea Mariana Enríquez, argentina, traz para a literatura de horror esse sentimento de assombramento sobrenatural no excelente livro "As coisas que perdemos no fogo", publicado aqui no Brasil pela Intrínseca em 2016. No conto *A Hospedaria* (ENRÍQUEZ, 2016, p. 33), por exemplo, duas meninas são atormentadas por sons fantasmas após passar a noite em uma antiga escola da polícia durante a ditadura, memórias de violência que ficaram aparentemente incrustadas no prédio, mais ou menos como no mercado de Helena. Talvez, aqui nos Trópicos, nós não precisemos necessariamente de monstros físicos, vivos, de lobisomens fortes que matem galinhas ou aterrorizem mulheres com saias de lã. Basta a memória viva de uma violência que tenha marcado esses espaços, basta o sintoma de um trauma. O horror, de fato, reside nas relações de trabalho e poder que são exercidos entre os personagens humanos em detrimento do monstro sobrenatural.

E esse sobrenatural que se confunde com o cotidiano também é aparente em *As Boas Maneiras*. O pesquisador Eduardo Russo, no artigo *Epistemología del diseño y ficción fantástica desde el sur: As boas maneiras (Los buenos modales)*, nos indica que

El trazado de líneas abismales elabora, desde el mismo inicio de *As boas maneiras*, una cartografía del poder y sus relaciones, más allá de los cánones propios del discurso realista y, detalle nada menor tratándose de una fábula como ésta, también apartándose de las coordenadas de un posible realismo mágico. En lugar de ello, dicha cartografía convoca el poder de lo fantástico, con su llamado a lo siniestro y la acechanza que lo sobrenatural extiende sobre lo natural y cotidiano. (RUSSO, 2021, p. 94)

E, retomando as narrativas orais, os relatos do livro *Vozes da Lagoa* tratam tanto de lobisomens quanto de bruxas, os dois monstros mais conhecidos em Florianópolis, junto com o Boi-Tatá, devido à influência tardia de Franklin Cascaes na segunda metade do século XX. Porém, em nenhum deles está presente a ideia mais *hollywoodiana* de uma violência extrema por parte das criaturas. Pelo contrário, em geral os lobisomens são, apesar de assustadores, inofensivos: “(...) era como um cachorro. Não fazia barulho, não brilhava, não fazia nada, só crescia.” (BORGES; SCHAEFER, 1995, p. 128). Ou então eram eles mesmos assombrados e atormentados com a própria maldição: “Tinha um rapaz, pescador, que via um fogo. (...) Quando a gente perguntava, ele chorava que dava pena. (...) Ele era lobisomem.” (Id., p. 144). A sina e o fardo que o lobisomem carrega, essa violência e esse sofrimento por se tornar incontrolável, assassino, é algo a se reprimir. E quando é desejável que se extravase a monstruosidade em toda a sua potência masculina, como na cena final de *Trabalhar cansa* e como alguns *coaches* motivacionais ainda incentivam²¹, deve ser feito de modo controlado, em uma sala fechada, preferencialmente após o pagamento robusto para que o homem em questão se sinta autorizado a extravasar. Essa performance de masculinidade, animalesca, é um fardo a se carregar? De todo modo, os monstros “(...) nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa

²¹ Em 2020 viralizou um trecho da palestra “Energia masculina - como acessar sua masculinidade” publicada no Youtube pelo *coach* Wendell Carvalho. Neste vídeo, o palestrante diz que “Dentro de nós [homens] existe uma energia absurda, e essa energia é primal, é primitiva. Talvez você foi recompensado para ser um homem fraco e fugir do que acontecia, talvez você fez isso para evitar conflito, mas um homem masculino não evita conflito, um homem masculino tem presença, é forte, mas jamais é violento.” Logo depois, ele pede que os homens na palestra gritem uns para os outros, assim como no final de *Trabalhar Cansa*, para liberar a sua “essência”.

tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos.” (COHEN, 2000, p. 55).

Apesar de frequentemente figurarem como criaturas abjetas e indesejadas, os monstros dizem sobre nós e servem, dessa forma, como um espelho para as categorias sociais que construímos em diferentes culturas. Ao mesmo tempo que nos mostram o que odiamos em nós mesmos, nossa animalidade e violência, também demonstram a necessidade de se considerar a origem dessas categorias e se questionar a respeito delas. De fato, a própria palavra *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela” (CARROLL, 1999, p. 27)²². Os dois lobisomens de que tratamos aqui podem nos revelar algumas percepções sobre a nossa cultura e os nossos ideais de humanidade, sobre a nossa história de colonização, sobre nossos pressupostos religiosos, de propriedade e de família. Como um espelho, podemos enxergar as duas faces de nós mesmos: atados à natureza mas condicionados pela cultura.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta monografia se buscou fazer uma análise a respeito da figura do lobisOMEM passando da literatura de tradição oral ao cinema contemporâneo, focando nos dois filmes de Juliana Rojas e Marco Dutra. O objetivo, portanto, foi comentar sobre os lobisomens brasileiros representados nestes filmes, que compartilham semelhanças e diferenças entre si, e associá-los a alguns elementos culturais possíveis do nosso cotidiano. De certa forma, os dois monstros dos filmes acabam representando algumas características daquilo que é indesejável e excluível socialmente. Como espectadores (ou leitores) observando essa exclusão, talvez possamos compartilhar o sentimento daqueles que rejeitam o monstro e sentem repulsa por ele: em *Trabalhar Cansa*, o filme é construído muito pelo ponto de vista de Helena e Otávio, acompanhando os dois em uma trama silenciosa, sutil, análoga ao próprio comportamento dos personagens. Não há um aprofundamento sobre o monstro emparedado que, talvez, seja o responsável pelos efeitos sobrenaturais sentidos no mercado. Ele é apenas uma ossada empoeirada, com pelos e garras. Antes disso, sua presença é representada por uma bola de

²² Cabe aqui acrescentar o comentário do psicanalista Carlos Augusto Peixoto Júnior sobre José Gil, no artigo *Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença*, a respeito dessa etimologia recorrente para a palavra *monstro*: “(...) recorrendo ao linguista Émile Benveniste, Gil afirma que, etimologicamente, *monstrare* significa muito menos mostrar do que “ensinar um determinado comportamento, prescrever a via a seguir” (Benveniste, citado por Gil, 2006, p. 74). Só que, apesar dessa etimologia, o monstro mostra mais do que tudo o que é visto, pois mostra o irreal verdadeiro. O transbordamento que ele veicula ultrapassa o conteúdo representado, e está para além de sua origem e de sua causa. O monstro é, ao mesmo tempo, absolutamente transparente e totalmente opaco. Quando o encaramos, nosso olhar fica paralisado e absorto em um fascínio sem fim.” (PEIXOTO-JUNIOR, 2010, p. 180).

pêlo com vermes, o líquido preto no chão, o cheiro fétido repulsivo. São elementos do filme que podem exprimir uma certa intenção com o espectador, de trazê-lo para compartilhar dessa repulsa contra o monstro junto aos dois personagens principais, muito embora também não os enalteça.

Outro movimento possível, talvez, seja a própria identificação com o monstro e o impulso de acolhê-lo. Em contraste com o filme anterior, em *As Boas Maneiras* somos convidados a um filme musical, com efeitos sonoros e visuais em uma trama violenta e, às vezes, exagerada. Temos aqui um grande aprofundamento no monstro, no sentido de que o espectador o enxerga desde o seu nascimento, acompanha toda a sua gestação, entende os motivos de sua concepção e conhece, também, pessoas que tinham afeto por ele. O movimento que Clara faz, ao acolher o bebê mesmo monstruoso, reflete em nós uma certa empatia com a personagem. Porque quando decide levá-lo, não o faz como Frollo leva Quasímodo, em *Notre-Dame de Paris*, para excluí-lo totalmente do convívio social, ou até para destruí-lo, como Frankenstein deseja fazer com sua criatura. Clara deseja que Joel seja pertencente à comunidade, apesar de sua monstruosidade - que, segundo ela, deve ser controlada para que ele não sofra as consequências. Podemos pensar aqui em uma mãe protegendo um filho ou filha *queer*?

Seja como for, os monstros se modificam e se transformam de acordo com o tempo e o espaço - eles provavelmente sempre estiveram e sempre estarão entre nós. Os dois filmes brevemente analisados aqui também carregam consigo uma infinidade de leituras. A partir do olhar sobre esses dois lobisomens, tão diferentes entre si, pudemos tirar poucas conclusões: são eles sintomas dos nossos preconceitos, do nosso ímpeto de exclusão do outro? São eles símbolos de identificação e desejo em direção à performances-outras, corpos-outras, metamorfoses? Não há respostas fechadas para estes questionamentos. O que há, no fim, é uma sensação inquietante de que sempre haverá um monstro atrás da porta, prestes a nos expor a nós mesmos.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BORGES, E.; SCHAEFFER, B. O. **Vozes da Lagoa**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes; Fundação Banco do Brasil, 1995

BOPP, R. **Vida e morte da Antropofagia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CARROLL, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus Editora, 1999

CASCUDO, L. C. Licantropia sertaneja. In: **Imburana** - Revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandense - UFRN. n.9, jan/jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/imburana/article/view/9914/7013>. Acesso em: 10 jan. 2022.

CARVALHO, R. N. B. de C. **Metamorfoses em tradução**. Relatório final de pós-doutoramento em Letras Clássicas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2022.

COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: **Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. pp. 23-60.

CORRÊA, M. R. P. O mito lusitano do licantropo e sua herança no Brasil Contemporâneo. In: PEREIRA, D. (org) **Campos de saberes da história da educação no Brasil**. vol. 2. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019. Disponível em: <https://sistema.atenaeditora.com.br/index.php/admin/api/artigoPDF/15941>. Acesso em: 02 jan. 2022. pp. 101-110.

DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DUARTE, N. **O conto literário: a memória da tradição oral**. Lisboa: Editora Chiado, 2017.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

FALCÃO, F; GUERRA, A. Classe média e a representação de medo no cinema brasileiro de horror dos anos 2010. **Insólita: Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 47-64, jul. 2021. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/insolita/article/view/4294>. Acesso em: 15 jun. 2022.

FINA, R. M. C. R. **Portugal nocturno e a ameaça do dia**. A ideia de noite na cultura portuguesa (séculos XVIII a XX). Tese de Doutorado em História Contemporânea. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/25043>. Acesso em: 10 jan. 2022.

FRANÇA, J. “As relações entre ‘monstruosidade’ e ‘medo artístico’: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira”. In: RODRIGUEZ, Benito Martinez, org. **Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC**. Curitiba: ABRALIC, 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0218-1.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2021.

GARCIA DE RESENDE. **Cancioneiro Geral**. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=131268>. Acesso em: 21 jun. 2022.

GIL, J. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro In: COHEN, J. J. **Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. pp. 165-185

GOMES, H. Prefácio. In: BARING-GOULD, S. **O livro dos lobisomens**. São Paulo: Aleph, 2008. pp. 09-13.

HARRIS, M. O lobisomem entre índios e brancos: o trabalho da imaginação no Grão-Pará no final do século XVIII. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 47, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34614>. Acesso em: 10 jan. 2022. pp. 29-55.

MONTEIRO, T. J. L. Licantropia nos trópicos: entre o humor e o horror, uma breve história do mito do lobisomem no audiovisual brasileiro. In: ROSSI, A. D.; ZANINI, C. V. MARKENDORF, M. (orgs.). **Monstars: Monstruosidade e horror audiovisual**. Disponível em: https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/Monstars.pdf. Acesso em: 15 jul. 2021. pp. 26-45.

OGDEN, D. **The Werewolf in the Ancient World**. Oxford: Oxford University Press, 2021.

PEIXOTO-JÚNIOR, C. A. Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. In: **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 15, n. 1, p. 179-187, jan./mar. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/Dz483yZGBTsB7Lc3rFvXFrJ>. Acesso em: 25 jan. 2022.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Poranduba 98: **Causos de Lobisomem**. Locução de: Andriolli Costa. [S. l.]: Colecionador de Sacis, junho de 2021. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1WDFCNER45n4anCm99O5WB?si=d344ab27a6ca42fc>. Acesso em: 10 de outubro de 2021.

TURINI, D.; HENNA, F. **Entrevista em versão podcast por Gabriela Cunha**. In: *Podcasts Revista Laika - USP*. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/wp-content/uploads/2012/06/Ent_DTurini_FHenna-21.mp3. Acesso em: 13 de novembro de 2021.

PETRÔNIO. **Satíricon**. Tradução de Miguel Ruas. Editora Tecnoprint: Rio de Janeiro, 1990.

ROJAS, J.; DUTRA, M. In: MENDONÇA-FILHO, K. **Marco Dutra e Juliana Rojas - Trabalhar Cansa Cannes 2011**. Youtube, 2011. Disponível em: <https://youtu.be/zeX3qVk-liY>. Acesso em: 20 abr. 2022.

RUSSO, E. A. Epistemología del diseño y ficción fantástica desde el sur: As boas maneiras (Los buenos modales). **Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación**, n. 139, 27 ago. 2021. Disponível em: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/5090>. Acesso em: 05 set. 2021.

SANTIAGO, S. A ameaça do lobisomem. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Florianópolis, p.31-44, 1998. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/55> . Acesso em: 03 set. 2021.

_____. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**: Ensaios sobre a dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**: A Journal Of English Language, Literatures In English And Cultural Studies, Florianópolis, v. 1, n. 51, p. 19-53, 30 abr. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 21 jun. 2022.

STEADMAN, G. **Petronius' Cena Trimalchionis**: Latin Text with Facing Vocabulary and Commentary. Ohio: Geoffrey Steadman, 2018. Disponível em: <https://geoffreysteadman.files.wordpress.com/2018/06/petronius-1june18w.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2022.

SOUTO, M. O que teme a classe média brasileira? *Trabalhar Cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Contracampo**, n. 25, dez. de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. pp. 43-60.

SOUZA, J. W. Porcos, humanos e lobisomens no imaginário rural: o uso estrutural do animal como símbolo que define a humanidade. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 17, n. 42, p. 190-213, 13 dez. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/69984/39426>. Acesso em: 21 jun. 2022.