

---

## ***O Animal Cordial: Cinema de horror brasileiro e a produção de afetos através de reflexos da sociedade***<sup>1</sup>

Jéssica Patrícia Soares<sup>2</sup>  
Miriam de Souza Rossini<sup>3</sup>  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

### **Resumo**

Este artigo propõe uma reflexão sobre o cinema de horror nacional como potência de acionar a realidade na construção de narrativas construídas através de relações interpessoais, especialmente percebendo o movimento deste gênero no Brasil na segunda década do século XXI. Como objeto de estudo será analisado o filme *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral, 2017), obra que evidencia problemáticas atuais da dinâmica social no país, aproveitando-se de tais tensionamentos no desenvolvimento de uma atmosfera horrorífica próxima a um subgênero tradicional ao horror, o *slasher*. Para tanto, o trabalho se ampara nas contribuições teóricas de Noel Carroll (2009), Alain Badiou (2015), Sérgio Buarque de Holanda (1995) e Teresa de Lauretis (1994).

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro; Cinema de horror; Política; Gênero

### **Introdução**

Tradicional gênero cinematográfico, o horror desenvolveu um conjunto de códigos e convenções que atravessam os filmes com intuito de produzir determinados afetos no espectador, da ordem do medo, pavor, repulsa, angústia etc. Ao repetirem-se entre diferentes produções, essas “regras” de linguagem narrativa ajudaram a estruturar não somente o horror como gênero, ao atuar na “classificação e reconhecimento do estilo de uma obra pelo espectador” (TURNER, 1997), como a evidenciar os ciclos cinematográficos que compõem sua história. Devido às particularidades desses movimentos, que se reconfiguram, em média, a cada dez anos, o horror é um gênero em constante transformação, uma vez que necessita apropriar-se do contexto sócio histórico

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Integra o Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais – PROAv - UFRGS. Bolsista CNPq. E-mail: [jsspatricia@gmail.com](mailto:jsspatricia@gmail.com).

<sup>3</sup> Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Mestre em Cinema pela USP. Professora Associada do Departamento de Comunicação e do PPG em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: [miriams.rossini@gmail.com](mailto:miriams.rossini@gmail.com).

---

de sua época a fim de *afetar*<sup>4</sup> o espectador através de situações que se tornam apavorantes pela similaridade com a realidade.

Em *The Horror Sensorium: Media and the Senses* (2012), Angela Ndalians abre seu ensaio abordando a centralidade da figura do monstro no cinema de horror, argumentando que tais corpos, independente se forem humanos ou de ordem sobrenatural, incorporam o lado obscuro da sociedade, testando as estruturas morais e ideológicas que operam culturalmente. Para a autora, os filmes de horror são sobre “cruzar limites” (2012, p. 15, tradução nossa), uma vez que o horrífico manifesta-se no momento no qual um significado, que é estabelecido pela civilização, entra em colapso. Em um mundo caótico, o sucesso dos filmes desse gênero pode ser lido como um reflexo de uma crise na sociedade (ibid., p. 22, tradução nossa).

Lidar com problemáticas sociais a fim de produzir afetos no público é uma abordagem tradicional ao cinema de horror, vista desde o início do gênero nos anos 1920, quando este ainda não era definido como tal. Traços narrativos que se tornaram convencionais ao gênero já tomavam forma em um conjunto de filmes alemães realizados na República de Weimar após a Primeira Guerra Mundial, inspirados no movimento artístico modernista conhecido como Expressionismo. O extremo contraste entre luz e sombra, as formas distorcidas, os exageros visuais e um constante sentimento de loucura tornaram-se linguagens marcantes no cinema expressionista. Mais do que uma identidade artística, autores que discutem essa escola cinematográfica apontam tais características como um reflexo da identidade nacional que se formava na Alemanha pós-guerra. Sobre isso, uma definição do filósofo Noël Carroll (2009) torna-se especialmente interessante para pensar alguns tópicos que serão abordados neste texto, especialmente em relação à filmes brasileiros que dialogam com o terror, e constituem-se em produtos de nossa época, tal como as obras expressionistas, ao tensionar discussões centrais no Brasil da atualidade.

---

<sup>4</sup>A noção de afeto utilizada refere-se a cunhada por Gilles Deleuze no sentido de uma experiência voltada para desencadear uma emoção. O autor compreende o afeto no cinema de modelo clássico como uma resposta em função daquilo que a narrativa demanda, gerando no espectador uma sensação compreensível e esperada de acordo com as convenções do gênero cinematográfico. Aqui, utiliza-se o conceito de afeto e não adjetivos como medo/pavor, por entender que os filmes de horror contemporâneos dialogam com temáticas caras em questionamento na sociedade, não de modo a provocar sustos no espectador através de recursos estético-narrativos, contudo ao lidar com tais questões, que versam com acontecimentos cotidianos, às convenções do gênero, como a narrativa sobrenatural e a os visualmente impactantes “banhos de sangue”.

---

Ao pensar o Expressionismo, Carroll o chama de “arte do traumatizado” (2009, p. 79, tradução nossa), uma vez que as obras expressionistas refletiam condições sociais concretas, contudo dentro de uma atmosfera próxima a um “estranhamento cósmico”. Apesar dessa aura mística e distorcida própria do expressionismo, os artistas foram capazes de transformar uma “sensação predominante de angústia em poderosas correntes de expressão” (ibid., p. 80, tradução nossa), sendo os personagens levados à loucura nas obras expressionistas, seres análogos da experiência subjetiva de um caos social e profundo colapso que mergulhou a Alemanha após a derrota na Primeira Guerra Mundial.

Esse sentimento social, contudo, não era explícito nos filmes, sendo representado, como ocorre constantemente em obras de terror, de modo metafórico. Nessa característica do cinema de terror há uma ambiguidade que parece atravessar diferentes momentos: ao passo em que os ciclos cinematográficos do gênero constituem-se através de filmes que compartilham uma espécie de espírito de seu tempo, a representação desse real dá-se mais por subtextos do que explicitamente na narrativa.

Este artigo é um movimento inicial de uma pesquisa de mestrado em andamento, e apresenta como recorte a análise de *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral, 2017), obra que dialoga com a ideia de um horror do cotidiano ao tensionar questões sociais e relativas a gênero do Brasil no presente, apropriando-se de elementos de horror para causar afetos ao espectador através de similaridades com situações reais e, o que é considerado mais importante para esta pesquisa, próximas ao cotidiano. Para iniciar o diálogo sobre a potencialidade do cinema de horror/terror nacional, este texto será desenvolvido dividindo a análise do objeto fílmico com enfoque em duas problemáticas: como o filme aborda discursos sociais que vigoram e alastram-se no contexto sociopolítico do Brasil na atualidade, e de que modo busca representar a existência de uma identidade não-normativa dentro desse cenário próximo ao cotidiano brasileiro. A discussão se baseia, assim, nas contribuições de autores como Sérgio Buarque de Holanda (1995), Alain Badiou (2015), Teresa de Lauretis (1994) e Dieison Marconi (2015;2018).

### **Análises iniciais do horror nacional: um movimento político e social**

É recorrente a discussão entre pesquisadores e críticos de cinema brasileiro sobre o país produzir ou não filmes de gênero, especialmente narrativas de ficção científica,

---

horror e fantasia. Reconhecidamente, o gênero de horror surgiu tardiamente no país, sendo *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (José Mojica, 1964) considerado a primeira obra do gênero (CÁNEPA, 2008, p. 145), especialmente por assumir-se como um filme de horror. Em relação a filmografia brasileira deste gênero, Piedade (2002) destaca o caráter singular de “iniciativas isoladas e à margem” do que ele denomina como linha de frente do cinema brasileiro. Para o autor, o preconceito pode ser visto como um dos motivos para a dificuldade de consolidação do cinema de horror no Brasil, uma vez que o sobrenatural está ligado intimamente ao popular e arcaico, assim como por “motivos políticos e ideológicos, já que o filme de horror era considerado sub-produto da cultura de massas e se distanciava das aspirações de transformações sociais e revolucionárias de uma casta de cineastas vinda da classe média e vinculados ao pensamento erudito” (2002, p. 185).

Ainda que o horror não seja tão expressivo no país, ao menos em comparação a outros gêneros mais consolidados, como a comédia, os últimos anos presenciaram um crescimento na produção e, especialmente, na exibição dessas obras em salas comerciais. Trata-se de uma virada significativa para o gênero, comumente associado a produções independentes ou de baixo orçamento, e muitas vezes à temáticas vistas como infames, como no movimento da pornochanchada. Neste período, em que o horror popularizou-se especialmente na região da Boca do Lixo nos anos 1970, o gênero aproximou-se de clichês da pornochanchada, como sexo, nudez e machismo (CÁNEPA, 2008, p. 119). A este movimento coletivo paulistano, Cánepa destaca a produção de filmes de horror no Rio de Janeiro que começou na década de 60, contudo mais ligado a comédia, popularizado por obras como *A Viúva Virgem* (Pedro Carlos Rovai, 1972) e *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (Júlio Bressane, 1971), ambos filmes híbridos que dialogam diferentes gêneros entre si.

Sobre o momento atual do cinema nacional em um contexto mais amplo, Marconi (2018), ao analisar *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015) situa o filme dentro de um grupo de obras nos quais as “características predominantes na produção cinematográfica anterior como o foco na crítica sociológica e a busca pela representação do real” (2018, p. 1316), marcada pela linguagem estético-narrativa do Cinema Novo - que ainda permanece no imaginário popular sobre o que é cinema brasileiro -, deu lugar a abordagem de “questões particulares e subjetivas dos sujeitos inseridos nas estruturas

sociais” (MARCONI, 2018, p. 1316). Assim como no período das pornochanchadas, o cinema de horror contemporâneo dialoga com essa tendência geral de transpor para a tela argumentos que não partam mais da crítica sociológica ou da macropolítica, mas sim “da micropolítica, do cotidiano e da subjetividade das personagens para mirar as condições históricas e sociais nas quais estes sujeitos se inserem, transitam, irrompem, questionam, desejam, buscam, subvertem, agenciam e aceitam” (ibid., p. 1316).

Essa mudança em uma abordagem de caráter sociopolítico nas narrativas de terror tornou-se mais recorrente a partir do lançamento de *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), momento em que o país passava por mudanças políticas e sociais após a Era Lula (2003-2010), e que se tornaram mais visíveis no decorrer desta década. Apesar do aumento nas produções nacionais que dialogam com o horror, *O Animal Cordial* destaca-se por ser uma obra que abraça o gênero em sua plenitude, contudo sem perder o diálogo com o contexto sociopolítico nossa época, algo particular a esse movimento cinematográfico.

### ***O Animal Cordial*: violência, aversão e o “cidadão de bem”**

Possivelmente nenhuma cena de *O Animal Cordial* (2017) é tão emocionante quanto o momento em que Djair (Irândhir Santos), ajoelha-se no chão (Figuras 1a a 1d) para juntar os resquícios de seus cabelos (1h26min37seg a 1h27min26seg), brutalmente mutilados por Inácio, interpretado por Murilo Benício, personagem cujo cair da máscara de civilidade inicia a carnificina que conduz a narrativa de Gabriela Amaral. A história passa-se inteiramente no decorrer de uma noite em um restaurante do subúrbio paulistano. O estabelecimento transpassa uma pretensão de elegância, requinte, assim como seu dono, Inácio, que no início do filme está ensaiando algumas respostas para a visita de um crítico gastronômico que acontecerá nos próximos dias. O dono do restaurante é amparado por uma pequena equipe de empregados, como a garçonete Sara (Luciana Paes) e Djair, a cozinheira-chefe do estabelecimento, ambos figuras centrais na narrativa.

**Figuras 1a a 1d:** Djair ajoelha-se no chão para recolher as mechas de seus cabelos, esforçando-se para juntar todos os fios e os guardando-os em sua camisa.



Fonte: Frames de *O Animal Cordial* (2017) – Disponível em aluguel pelo *YouTube*

Logo no início da trama, percebemos a relação tensa entre a equipe que trabalha na cozinha e o dono do restaurante, acentuada pelo aparecimento de um casal inconveniente que adentra o estabelecimento faltando poucos minutos para seu fechamento. Além do incômodo de precisar estender o expediente para atender ambos, o casal Bruno (Jiddu Pinheiro) e Verônica (Camila Morgado) ainda dirigem humilhações a Sara enquanto ela anota o pedido. A tensão piora quando dois assaltantes, Magno (Humberto Carrão) e Nuno (Ariclenes Barroso), irrompem no lugar, situação que dispara o lado brutal de Inácio, que reage ao assalto munido de uma arma, iniciando um banho de sangue em uma sequência de mortes pretensamente justificadas por ele para manter a boa reputação de seu restaurante.

Em entrevista para o site *Cinemação*<sup>5</sup>, a diretora Gabriela Amaral Almeida descreve *O Animal Cordial* como “uma fábula violenta sobre desejo na nossa sociedade atual (...) e envereda por embates humanos que articulam homem e mulher, patrão e empregado, ricos e pobres, brancos e negros”. Ao articular em um único ambiente uma composição de personagens hostis, apresentando personalidades distintas e, em diversas oportunidades, preconceituosas em relação ao outro, Gabriela Amaral traça um panorama

<sup>5</sup> Disponível em: <https://cinemacao.com/2018/07/23/entrevista-gabriela-amaral-almeida-diretora-do-longa-animal-cordial/>. Acesso em 15/06/2019.

---

dramático de discursos que vigoram no Brasil, através dos quais é possível analisar o filme à luz das violências sociais no contemporâneo.

Ao pensar na formação do pensamento brasileiro, Sérgio Buarque de Holanda desenvolve, em seu livro *Raízes do Brasil*, a discussão sobre o *homem cordial*, conceito que espelha no filme e permite tensionar algumas condutas que se tornaram recorrentes no país e que são refletidas por Holanda ainda nos anos 1930. Segundo o autor, a contribuição brasileira para a civilização é a cordialidade, no sentido de uma “lhaneza no trato, hospitalidade, generosidade” (HOLANDA, 1937, p. 147). O que parece uma expressão que compreende qualidades favoráveis, contudo, seria uma espécie de defesa perante a sociedade, uma vez que o convívio social do brasileiro é o contrário da polidez (ibidem, p. 147), assim, a cordialidade não seria uma virtude indicativa de “boas maneiras” ou “civildade”, mas sim um modo de fuga. Nesse sentido, no homem cordial “a vida em sociedade é uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo à parcela social, periférica. Ela é antes um viver nos outros” (HOLANDA, 1936, p. 147). A polidez, ausente no convívio social do brasileiro, para Buarque de Holanda, detém-se somente no exterior, sendo equivalente a um disfarce que permite manter inatas as sensibilidades e emoções do indivíduo.

O título do longa não se assemelha ao conceito de homem cordial por nada, Inácio é a personificação dos escritos de Sérgio Buarque de Holanda. O personagem incorpora a ideia de um homem que se esconde atrás de uma suposta civilidade, porém, quando surge uma oportunidade, despe-se de sua face de cordialidade. Ao decidir trancar a todos em seu restaurante até resolver o que fazer para que o assalto não prejudique a reputação do estabelecimento, sua forçosa civilidade logo cai por terra quando o proprietário decide quem vive ou morre. Sem ponderar muito, ele atira em Nuno, mesmo que este esteja munido com uma arma de brinquedo, e especialmente atira na altura do peito (Figura 2a e 2b), não somente para imobilizar o assaltante (21min19seg), mas claramente com intenção de feri-lo gravemente.

**Figuras 2a a 2b:** Nuno é atingido por Inácio, que após um assalto anterior a seu restaurante, adquiriu uma arma para supostamente proteger o estabelecimento.



Fonte: Frames de *O Animal Cordial* (2017) – Disponível em aluguel pelo *YouTube*

Percebendo os riscos da situação, Djair alerta para a possibilidade de Nuno acabar morrendo no restaurante, o que, nas palavras do personagem, seria “*caveira de boi*” para o estabelecimento, expressão que remete a mau-olhado, no sentido de que a morte do rapaz impediria que os clientes retornassem ao restaurante. O argumento não afeta Inácio, ao contrário, percebendo que talvez a justificativa de Djair tivesse outro propósito, o dono do restaurante manda Sara imobilizar o cozinheiro e trancá-lo na cozinha. A atitude arbitrária apavora os outros clientes, que rebatem suas ordens e, ao fazê-lo, são igualmente amarrados sob a mira da arma de Inácio. Trancafiando a todos entre as paredes de seu restaurante, torna-se juiz e executor.

O argumento do filme produz um simulacro do país na atualidade, envolvido por figuras de homens cordiais, que se percebem no direito de executar suas opiniões e desejos como bem entendem. Alguns números exemplificam a realidade brasileira, que é atravessada por esse conceito, o que pode ser atualizado recentemente pela expressão “cidadão de bem”, amplamente difundida nos últimos anos e que se popularizou especialmente nesta época de polarização política. De acordo com Albuquerque Jr (2018), ao analisar os aspectos que fundamentam o discurso social do denominado “cidadão de bem”, o mesmo pode ser expresso como alguém de “posição combativa que reivindica a defesa da moral, da família e dos bons costumes, enuncia em suas violentas relutâncias, uma relação justamente com o oposto de seus pretensos ideais” (2018, p. 55), sendo uma estrutura paradoxal por si própria. O “cidadão de bem”, esse homem (cordial) que se prolifera em nossa sociedade, se revela no aumento no número de feminicídios no Brasil



---

no primeiro semestre de 2019<sup>6</sup>, e em o País ser o que mais mata transexuais no mundo<sup>7</sup>, ambos crimes em que prevalece um discurso normatizado por certos preceitos morais, particularmente em relação a sexualidade - no caso das pessoas transexuais - e de poder/dominância - em relação ao feminicídio. Segundo a Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa (CDH), em 76% dos casos os agressores são o atual ou o ex-companheiro das vítimas, motivados por términos de relacionamento ou discussões.

Nas palavras da diretora, Gabriela Amaral, “o humano é a primeira camada que você acessa ao assistir ao filme. E o humano nada mais é do que o contraditório. Tudo que tá ali são contradições que a gente tem. Aqui, a diferença de classe gera atrito. A diferença de cor, de regionalidade”.<sup>8</sup> Se o gênero horror é conhecido como uma alegoria da realidade, os filmes que vêm construindo esse novo ciclo no cinema nacional, apavoram pela similaridade com o real.

### **“A bronca dele é comigo mesmo”: cabelos longos, consciência moral e o ódio perante um corpo que foge às normas de gênero**

Em sua proposta de pensar o cinema como um trabalho de ordem filosófica, Badiou (2015) afirma que diante de um filme vivemos uma experiência de contato particular com o “outro”. Ao pensar o cinema enquanto arte potencialmente de massas, Badiou o concebe como uma “uma arte da identificação levada ao seu mais alto grau de perfeição” (2015, p. 38), afirmando que o cinema se configura como uma arte de massas, pois aciona poderosos mecanismos de identificação como nenhuma outra forma de arte consegue. Este artigo não procura discutir sobre a amplitude de alcance do filme aqui discutido em relação a público, uma vez que tal diálogo necessitaria passar por questões como dificuldades de distribuição de produtos nacionais e o alcance de filmes de gênero

---

<sup>6</sup> “Cai o número de mulheres vítimas de homicídio, mas registros de feminicídio crescem no Brasil”. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2019/03/08/cai-o-no-de-mulheres-vitimas-de-homicidio-mas-registros-de-feminicidio-crescem-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 20/06/2019.

<sup>7</sup> “(ONG) austríaca Transgender Europe, de 1º de janeiro a 30 de setembro de 2018, 125 pessoas transgênero foram assassinadas no Brasil”. Disponível em: [https://www.huffpostbrasil.com/2018/11/14/brasil-continua-lider-no-ranking-de-paises-que-mais-mata-transexuais-diz-ong\\_a\\_23589407/](https://www.huffpostbrasil.com/2018/11/14/brasil-continua-lider-no-ranking-de-paises-que-mais-mata-transexuais-diz-ong_a_23589407/). Acesso em: 20/06/2019.

<sup>8</sup> Disponível em: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/mb45m4/gabriela-amaral-almeida-usa-o-horror-para-falar-sobre-o-brasil](https://www.vice.com/pt_br/article/mb45m4/gabriela-amaral-almeida-usa-o-horror-para-falar-sobre-o-brasil). Acesso em: 20/06/2019.

nas salas de cinema comerciais. Contudo, a discussão do filósofo possibilita pensar na representação do real no cinema, especialmente na questão de um horror do cotidiano.

Avançando em seu diálogo sobre as possibilidades de analisar o cinema, ao compará-lo com outras artes, Badiou afirma que ele explora justamente a "fronteira entre arte e não arte", incorporando as novas formas assumidas pela vida, ainda que sejam na forma de imagens banais, vulgares, estereótipos e imagens já vistas (2015, p.41). É desses extratos da vida cotidiana que *O Animal Cordial* constrói sua narrativa. Mesmo sendo um filme assumidamente de horror, um *slasher* com características tradicionais ao subgênero - um grupo reunido em uma mesma localidade, um assassino frio que se apresenta, em determinados momentos, imbatível, e muita violência gráfica -, a obra baseia-se em uma situação plausível, que se torna horrorífica pela similaridade com o real.

Ao considerar a discussão realizada anteriormente, é possível ler a cena em que Inácio corta os cabelos de Djair por um viés mais profundo, embasado, até mesmo, pelas palavras da diretora Gabriela Amaral. Antes mesmo de tentar matar Djair, o que claramente é um dos objetivos do personagem desde que ele se vê legitimado a isso - em sua posição de poder perante os outros e como guardião de uma moral que acredita possuir - Inácio corta os cabelos da cozinheira, potencialmente a única figura que ainda torna o restaurante relevante. Mais do que isso, Djair é transgênero, nordestino, possui características normativamente femininas, o que é representado, especialmente, por seus cabelos longos, que visivelmente é um aspecto que incomoda Inácio. Vemos isso na cena (Figura 3a e 3b) em que os dois conversam no balcão do restaurante, ainda no início da narrativa (18min44seg a 18), e Djair senta-se em frente à Inácio, soltando seus cabelos.

**Figuras 3a e 3b:** Além de negar-se a voltar para a cozinha por ordem de Inácio, enquanto os clientes terminam o jantar, Djair solta seus cabelos, em uma atitude claramente afrontosa.



Fonte: Frames de *O Animal Cordial* (2017) – Disponível em aluguel pelo YouTube

A cena em que Inácio corta os cabelos de Djair é desenvolvida seguindo elementos tradicionais do horror. Há, primeiramente, o assassinato de Magno antes, que tem sua garganta cortada, em uma cena bastante gráfica com o sangue jorrando pela jugular do personagem, ensopando a mão de Inácio de sangue, enquanto uma trilha sonora reforça a criação atmosférica de terror. Logo depois, Inácio posta-se atrás de Djair (55min41seg a 56min49seg), puxa seus cabelos deixando seu pescoço exposto. Porém, Inácio utiliza sua faca para cortar os cabelos longos (Figura 4a e 4b), afirmando que “*sempre detestou esse cabelo*”, ao jogar as mechas no chão. Em um ambiente isolado e controlado por Inácio, a morte seria muito pouco, desfecho rápido demais, para Djair. Conforme a cozinheira havia falado em cena anterior, a “*bronca dele é comigo mesmo*”.

**Figuras 4a e 4b:** Em um plano fechado que evidencia isso acompanhado por uma trilha sonora de tensão, o espectador é levado a crer que o personagem terá a garganta cortada, como havia acontecido anteriormente com Magno, um dos assaltantes.



Fonte: Frames de *O Animal Cordial* (2017) – Disponível em aluguel pelo YouTube

Toda a cena dos cabelos é uma resposta ao desabafo feito anteriormente por Djair, frente a frente a Inácio (52min06seg), quando fala: “*Eu já saquei qual é teu problema comigo, não tem nada a ver com cozinha, com comida, com receita. Teu problema comigo, Inácio, é meu cabelo grande, minha sobrelha muito bem feita, meus perfumes de rosa, tua cisma é meu cu.*”. Associada a um imaginário de dejetos e a formas de xingamento tanto aqui no Brasil como em outras localidades, a palavra “cu”:

(...) mantêm seu vínculo com palavrões, xingamentos, desqualificações e ofensas, a tudo aquilo que é sujo. O “cu” também está associado a um tipo de sexo subversido e errado, principalmente porque no imaginário sexual das pessoas a prática do sexo anal está geralmente associada a homens gays, muito

---

embora saibamos que, esta prática, de modo algum se restrinja às orientações homoafetivas masculinas. (MARCONI, 2015, P. 48)

A questão do gênero de Djair é aprofundada no longa em diferentes momentos, como por sua escolha em referir-se a si mesmo através de pronomes femininos (em uma cena ela alega que trabalha feito “*uma jumenta*”) e quando Inácio o chama de *viadinho*, mas o conflito acontece gradativamente na evidente aversão do personagem de Murilo Benício por ele, algo não visto com tanta intensidade em relação aos outros. Todos os personagens, até mesmo Sara em determinado momento da narrativa, são alvos da crueldade de Inácio, acompanhando a tradição do *slasher* de eliminar um por um durante o filme. Contudo, conforme o dono do restaurante mesmo diz, “*o melhor pedaço fica para o final*”, em uma alusão tanto à dinâmica de um serviço de jantar, quanto a matar Djair por último, pois é na cozinheira que reside seu ódio verdadeiramente, pelas suas características físicas que ele “*sempre detestou*”, pelas suas gírias e sotaque, por ser um “*viadinho*” que mantém o restaurante funcionando. Djair é o contrário do que um “*cidadão de bem*” defende.

Para o suposto moralmente límpido cidadão de bem, o campo da sexualidade é particularmente perigoso. Retomemos aqui o caráter de duplicidade da lógica do supereu, onde a lei possui duas configurações. Primeiramente temos a lei em sua vertente simbólica e reguladora, ou seja, a lei da consciência moral (...) Ele manifesta repúdio, indignação e nojo pelo que toca particularmente o campo insondável e anormativo do sexual. O desejo que pode advir do encontro com esses objetos tão depreciados é um risco que não se pode correr. Por isso é preciso afastá-los de todas as formas possíveis, inclusive criminalizando-os. (ALBURQUERQUE JR, 2018, p. 66)

Retomando Badiou (2015) e pensando o cinema como uma experiência de identificação com o “outro”, as potencialidades dessa arte reverberam no quesito social e em como ela atua nos processos de significação cultural. Para Laurentis (1994), o sistema sexo-gênero<sup>9</sup> está “sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade” (ibid., p. 211), sendo esse sistema tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um “sistema de representação

---

<sup>9</sup> A autora utiliza o termo sexo-gênero para designar o que comumente é conhecido somente como “gênero”, uma vez que compreende que o conceito deste termo está intimamente ligado à diferença sexual, as concepções culturais de masculino e feminino. Todavia, a filósofa argumenta que o gênero, assim como a sexualidade, não pode estar atrelado somente aos corpos ou a características biológicas, mas sim é um conjunto de tecnologias sociais que produzem efeitos nos corpos, atribuindo-lhes diferentes significações dentro de determinados âmbitos culturais.

---

que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade (ibid., p. 212). Dentro desse conjunto de tecnologias sociais que modelam os sujeitos e auxiliam a produzir esse sistema sexo-gênero está o cinema, uma arte de massas (BADIOU, 2015) com um alcance como nenhuma outra expressão artística.

O horror cinematográfico, especialmente o *slasher* no qual a obra de Gabriela Amaral dialoga, está intimamente ligado a certos clichês na constituição de seus personagens. Alguns estereótipos são reforçados nesses filmes, como a figura do *nerd* solitário, a *patricinha* – geralmente linda, mas pouco inteligente –, a *garota virginal* – popularizada no *slasher* como a *final girl*<sup>10</sup> – entre outros personagens estereotipados. Ao transpor uma personagem trans e nordestina para sua narrativa, *O Animal Cordial* poderia deslizar em qualquer um desses clichês do gênero horror, porém proporciona a Djair um desenvolvimento aprofundado em diversas camadas: ao planejar o falso assalto ao restaurante, mostra uma faceta vingativa, contudo preocupa-se com seus colegas de trabalho, que estão sempre saindo tarde do estabelecimento, mesmo necessitando pegar o último trem. É sagaz e manipuladora em seus diálogos com Sara, buscando confundir a garçonete para que ela a ajude contra Inácio, ainda que entre as cenas demonstre uma tocante vulnerabilidade.

A personagem Djair rompe com os estereótipos de nordestino e transgênero que foi constituído no imaginário brasileiro, e muito disso devido a representação cinematográfica. Ao fazê-lo, possibilita que o cinema atue em direção contrária aos discursos hegemônicos, disseminando a existência dos corpos que existem e são “propostos de fora do contrato social heterossexual” (LAURETIS, 1994, p. 228). Essa potencialidade não somente é relevante pelo poder que o cinema possui em produzir, promover e implantar representações do gênero (idem), mas particularmente considerando o cinema de horror, historicamente um gênero de baixa representatividade fora a abordagem tradicional de masculino e feminino, apesar de ser constituído em torno de uma das sensações mais universais que existe, o medo.

---

<sup>10</sup> Termo proposto pela autora Carol J. Clover no livro *Homens, Mulheres e Motosserras: Gênero no filme de terror moderno*, de 1992, referente às personagens que são as únicas sobreviventes nos filmes de horror. As *final girls* popularizaram-se nos filmes *slasher* dos anos 80, em que assassinos em série perseguem um grupo de pessoas, geralmente jovens, em obras como “*O Massacre da Serra Elétrica*” (Tobe Hooper, 1974).

---

## CONSIDERAÇÕES

A partir da análise de *O Animal Cordial* (2017), é possível distinguir determinadas chaves que possibilitam dialogar sobre o cinema de horror produzido nacionalmente. Mais do que somente apresentar metáforas socioculturais em tela, como característico em ciclos internacionais do gênero, o horror brasileiro vem criando uma identidade nacional de se fazer cinema de gênero. É um cinema baseado na fruição de tensionamentos cotidianos em diálogo com os códigos e convenções tradicionais ao horror, que atingem seu ápice a partir de situações que provocam afetos, como medo, angústia e pavor, devido a sua similaridade com o real. Na obra analisada, duas correntes atravessam o argumento de modo a provocar o espectador nesse horror cotidiano: Inácio, o *homem cordial* com sua pretensa civilidade, que serve para esconder sua crueldade e preconceitos, e Djair, personagem que personifica os ódios de Inácio ao se assumir como um corpo que foge do normativo.

Em *O Espectador Emancipado* (2014), Jacques Rancière tece seu argumento em torno da ideia de um espectador que rompe com a condição passiva perante à ação do criador de uma obra, e ao fazê-lo projeta mais que uma reação para aquele objeto estético, mas conduz possíveis novas interpretações ao mesmo. O conceito de Rancière possibilita pensar na obra cinematográfica num todo e especialmente o gênero horror. Ao necessitar produzir determinados afetos no espectador, o horror também depende da capacidade de reconhecimento do público, que ele relacione o que vê com muitas outras coisas que viu em outras oportunidades (RANCIÈRE, 2014), reinventando os sentidos em sua percepção do objeto estético.

Ainda que as ações de Inácio sejam abertamente violentas a partir do segundo ato, para que a situação produza os afetos desejados no espectador - empatia por Djair e medo por sua condição impotente, assim como pavor pela presença de Inácio e angústia pela dualidade de Sara - é necessário que o público reconheça essa similaridade com o cotidiano, perceba a vulnerabilidade dos personagens e os subtextos que tentamos abordar nesta análise, ao passo em que assimila os códigos de horror do filme para que a narrativa produza o afeto desejado.

---

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Artur Julio de. **O discurso do cidadão de bem e a lógica do supereu** - Uberlândia. 2018. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.741>.

BADIOU, Alain. **O Cinema como experimentação filosófica**. In: Pensar o Cinema - imagem, ética e filosofia. Organização: Geraldo Yoel. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CÁNEPA, Laura. **Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros**. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 2008. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000446825>.

CARROLL, Noel. **The Cabinet of Dr. Kracauer**. Millennium Film Journal 2 (Spring/Summer 1978): 77-85.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAURENTIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio e Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MARCONI, Dieison. **Documentário queer no sul do Brasil (2000 a 2014): narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Santa Maria, 2015.

\_\_\_\_\_. (2018). **Problemas de gênero no sertão pop de Boi Neon**. Farol – Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade, 5(14), 1314-1327.

NDALIANIS, Angela. **The Horror Sensorium: Media and the Senses**. Jefferson, NC: Macfarland and Co, 2012.

PIEIDADE, Lucio de Franciscis dos Reis. **A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 2005. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284131>.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.