

POLÍTICAS DO SENSÍVEL

Corpos e marcadores de
diferença na Comunicação

Jorge Cardoso Filho
Gabriela Almeida
Deivison Campos
(Organizadores)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Bruno Pinheiro Wanderley Reis
Vice-Diretora: Thais Porlan de Oliveira

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenador: Bruno Souza Leal
Sub-Coordenador: Carlos Frederico de Brito D'Andréa

SELO EDITORIAL PPGCOM

Carlos Magno Camargos Mendonça
Nísio Teixeira

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Kati Caetano (UTP)
Benjamim Picado (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (Casper Libero)
Cezar Migliorin (UFF)	Marcel Vieira (UFPB)
Elizabeth Duarte (UFSM)	Mariana Baltar (UFF)
Eneus Trindade (USP)	Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Fátima Regis (UERJ)	Mozahir Salomão (PUC-MG)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Nilda Jacks (UFRGS)
Frederico Tavares (UFOP)	Renato Pucci (UAM)
Iluska Coutinho (UFJF)	Rosana Soares (USP)
Itania Gomes (UFBA)	Rudimar Baldissera (UFRGS)
Jorge Cardoso (UFRB UFBA)	

www.seloppgcom.fafich.ufmg.br

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901
Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

P769

Políticas do sensível [livro eletrônico]: corpos e marcadores de diferença na Comunicação / Organizadores Jorge Cardoso Filho, Gabriela Almeida, Deivison Campos. – Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. 326 p. – (Olhares Transversais; v. 1)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86963-24-3

1. Comunicação – Estética. 2. Sensibilidade e afeto. 3. Identidade de gênero. I. Cardoso Filho, Jorge. II. Almeida, Gabriela. III. Campos, Deivison.

CDD 302.2

Elaborado por Maurício Armormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2020.

CAPA E PROJETO GRÁFICO
Atelier de Publicidade UFMG
Bruno Guimarães Martins

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Bruno Guimarães Martins
Daniel Melo Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO
Gracila Vilaça

REVISORA
Maytê Ramos Pires

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo do PPGCOM/UFMG, disponíveis em:
<https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/termos-de-uso/>

CAPÍTULO 6

O Animal Cordial: Cinema de horror brasileiro e a produção de afetos através de reflexos da sociedade

JÉSSICA PATRÍCIA SOARES

MIRIAM DE SOUZA ROSSINI

Introdução

Ao analisar como o gênero horror afeta a mente e o corpo do espectador, através de diferentes suportes como filmes, *games* e livros, Angela Ndalianis (2012, p. 15, tradução nossa) cita que as produções deste gênero são sobre “cruzar limites”, uma vez que o horrorífico manifesta-se especialmente no momento no qual um significado, que é estabelecido pela civilização, entra em colapso. Assim, os monstros dos filmes de horror, independente se forem humanos ou de origem sobrenatural, incorporam esse lado obscuro da sociedade, testando as regras, a moral e as estruturas ideológicas que operam em nossa cultura, expondo a instabilidade do sistema que informa a ordem social. (NDALIANIS, 2012).

Ndalianis (2012) relembra a corrente social e política que atravessou os filmes de horror na primeira década do século XXI, especialmente após os ataques terroristas em 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, apresentando narrativas que aterrorizavam o espectador ao lembrá-los dos horrores em grande escala que também estão “lá fora”. O escritor Stephen King traz argumento similar em *Dança Macabra* (2012), obra que analisa o horror em diferentes formas de entreteni-

mento entre as décadas de 1950 aos anos 1980. Para o autor, considerado um dos principais escritores do gênero na contemporaneidade, o horror ao longo de sua história – particularmente entre os anos 1950 e 1980 – foi capaz de atingir pontos de pressão fóbica em nível nacional (KING, 2012), jogando com os temores que afligem um amplo espectro de pessoas.

Lidar com problemáticas sociais a fim de produzir sensações no público é uma abordagem vista desde a década de 1920, quando o horror sequer era compreendido como um gênero cinematográfico. 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 transformaram-se em 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 (1978) torna-se interessante para pensar alguns tópicos que serão abordados neste texto, especialmente em relação a 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.

Ao pensar o Expressionismo, Carroll o chama de “arte do traumatizado” (1978, 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 – linguagem própria do expressionismo –, os artistas foram capazes de transformar uma “sensação predominante de angústia em poderosas correntes de expressão”. (ibid., p. 80, tradução nossa). Nesse conjunto de obras, os personagens que são levados à loucura podem ser lidos como seres análogos da experiência subjetiva de um caos social e profundo que mergulhou a Alemanha após a derrota na Primeira Guerra Mundial.

O sentimento social não era explícito nos filmes, sendo representado, como ocorre constantemente em obras de terror, de modo metafórico. Ao longo dos ciclos cinematográficos que estruturaram o gênero, particularmente o norte-americano, foi se desenvolvendo um conjunto de códigos e convenções que atravessam os filmes com intuito de produzir sensações no espectador, da ordem do medo, do pavor, da repulsa, da angústia etc. Ao repetirem-se entre diferentes produções, essas estratégias estético-narrativas ajudaram não só a moldar o horror como gênero, permitindo ao público que reconheça este “sistema de códigos, convenções e estilos visuais” (TURNER, 1997, p.88), 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 gênero está em constante transformação, pois apropriou-se de questões importantes de sua época a fim de atualizar as emoções que produz no espectador. Nessa característica do cinema de horror 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 apresenta como recorte a análise de *O Animal Cordial* (2017), obra que tensiona questões sociais e relativas a gênero e sexualidade do Brasil no presente, apropriando-se de elementos de horror para causar sensações e afetar o espectador através da similaridade com situações reais e, o que é considerado o mais importante, próximas ao cotidiano. Neste aspecto, *cotidiano* é aqui entendido como algo da ordem de acontecimentos plausíveis em relações diárias na sociedade, sendo diferente de *rotina*.

Para iniciar o diálogo sobre o cinema de horror nacional, este texto será dividido entre 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 segunda década do século XXI, e de que modo busca representar a existência de uma identidade não-normativa dentro deste cenário. A discussão enfoca, principalmente, as contribuições de Alain Badiou (2004) e sua reflexão sobre

a potencialidade do cinema em mostrar ao espectador o “outro”, em colocá-lo em contato com o desconhecido de modo a provocar o público – elemento característico do cinema de horror; e de Sérgio Buarque de Holanda (1995) e seu conceito de “homem cordial”, proposto para pensar um possível retrato do homem brasileiro, e que pode ser utilizado para uma leitura do protagonista de *O Animal Cordial* (2017).

A nova fase do cinema de horror nacional: apontamentos iniciais

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 Levante Sua Alma* (1964) considerado a primeira obra do gênero (CÁNEPA, 2008, p. 145), especialmente por assumir-se como um filme de horror. Em relação à 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. 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, já que o horror é comumente associado a produções independentes ou de baixo orçamento, e muitas vezes a temáticas vistas como infames, algo que herdou de sua aproximação com a produção de pornochanchadas, nos anos 1970. Neste período em que o horror se popularizou, especialmente na região da Boca do Lixo, o gênero aproximou-se de clichês da comédia erótica como sexo, nudez e machismo (CÁNEPA, 2008), resultando em filmes híbridos que fazem dialogar diferentes gêneros entre si.

Essa característica híbrida atravessa a história do cinema de horror brasileiro e reflete na filmografia recente. Muitas obras utilizam convenções típicas do horror somente em momentos de ruptura em suas narrativas, aproveitando-se de cenas específicas para desenvolver uma atmosfera horrífica que, contudo, não permanece ao longo de todo o filme. Em comum a diversas produções deste movimento contempo-

râneo, estão argumentos centrados em situações facilmente relacionáveis pelo público, próximas à sua vivência, que se tornam apavorantes quando o cotidiano é perturbado por fatores como a violência urbana ou o preconceito contra gênero e raça. Desse modo, os filmes dialogam com a tendência 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”. (MARCONI, 2018, p. 1316). Tal mudança em uma abordagem de caráter sociopolítico nas narrativas de horror tornou-se recorrente a partir do lançamento de *Trabalhar Cansa* (2011), momento em que o país passava por mudanças políticas e sociais após a Era Lula (2003-2010),¹ e que se tornaram visíveis no decorrer desta década.

Considerando especificamente a filmografia brasileira de horror, é possível destacar títulos que alcançaram reconhecimento no circuito nacional e internacional de festivais, como *As Boas Maneiras* (2017), vencedor de cinco prêmios no Festival do Rio 2017, incluindo melhor longa-metragem eleito pelo júri oficial, e *O Animal Cordial* (2017), um dos 22 filmes selecionados para a lista de candidatos brasileiros a concorrer ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2018.

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

Possivelmente nenhuma cena de *O Animal Cordial* (2017) é tão sensível quanto o momento em que o cozinheiro-chef Djair (Iran-dhir Santos) ajoelha-se no chão para juntar os resquícios de seus longos cabelos (1h26min37seg a 1h27min26seg). Visivelmente motivo de orgulho para o personagem, os cabelos de Djair são brutalmente cortados por Inácio, interpretado por Murilo Benício, personagem cujo cair da máscara de civilidade inicia a carnificina que conduz a narrativa de Gabriela Amaral. Na cena em questão, já no final do filme, Djair

1. Em 2003, Luiz Inácio Lula da Silva, ex-metalúrgico e um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT), iniciou o seu primeiro mandato na Presidência da República, sendo reeleito em 2006 para um segundo mandato, que foi concluído em 2010.

ajoelha-se no chão para recolher as mechas de seus cabelos, esforçando-se para juntar todos os fios e os guardando em um bolso que faz com a barra de sua camisa, abraçando-os dolorosamente na sequência.

A história de *O Animal Cordial* (2017) passa-se inteiramente no decorrer de uma única noite em um restaurante do subúrbio paulistano. O estabelecimento transpassa uma pretensão de elegância, 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, o cozinheiro-chefe do estabelecimento, figuras centrais na narrativa.

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 local, situação que dispara o lado brutal de Inácio, ao reagir ao assalto munido de uma arma. Inicia-se, assim, uma sequência de mortes pretensamente justificadas por ele, para manter a boa reputação de seu restaurante.

Em entrevista para o *site* Cinemação (SORC, 2018), a diretora Gabriela Amaral descreve seu filme 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 enredar em um único ambiente uma composição de personagens com personalidades distintas e, em diversas oportunidades, preconceituosas em relação ao outro, Gabriela Amaral traça um panorama 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 se espelha no filme e permite tensionar algumas condutas 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, 1995, 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; assim, a cordialidade não seria uma virtude indicativa de “boas maneiras” ou “civilidade”, mas 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, 1995, 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 acaso; 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. Nesse momento, 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, não somente para imobilizar o assaltante (21min19seg), mas claramente com a intenção de feri-lo gravemente.

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 fazer valer 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). Estrutura paradoxal por si própria.

O “cidadão de bem”, esse homem (cordial) que se prolifera em nossa sociedade, se revela no aumento do número de feminicídios no Brasil no primeiro semestre de 2019, e em o País ser o que mais mata transexuais no mundo, ambos crimes em que prevalece um discurso normatizado por certos preceitos morais, particularmente em relação à 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, em entrevista para o portal *Vice*, “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”. (SILVA, 2018). O aspecto político de *O Animal Cordial* (2017) reverbera o argumento de Jacques Rancière sobre como a “ficção da era estética definiu modelos de conexão entre

apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção”. (2005, p. 58). Para o filósofo francês, escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. É necessário que o real, e no caso do filme analisado particularmente as relações interpessoais, seja ficcionado para ser pensado. Perante um objeto ficcional, o espectador tem contato com um cotidiano que é mediado através da imagem, uma realidade que lhe é comum, contudo, que é potencializada pelas amplas possibilidades de interpretação que o filme proporciona. Se o gênero horror é conhecido como uma alegoria da realidade, as produções que vêm construindo esse novo ciclo no cinema nacional aparam pela similaridade com o real.

“A bronca dele é comigo mesmo”: o contato com o “outro” no cinema de horror

Em sua proposta de pensar o cinema como um trabalho de ordem filosófica, Badiou (2004) 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 (2004) o concebe como uma arte da identificação levada ao seu mais alto grau de perfeição, 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 *O Animal Cordial* (2017) em relação a público, uma vez que tal diálogo necessitaria passar por questões como as dificuldades de distribuição de produtos nacionais e o alcance de filmes de gênero 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, tal qual estamos propondo discutir aqui.

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. (2004, p. 41). É desses extratos da vida cotidiana que *O Animal Cordial* (2017) constrói sua narrativa. Mesmo sendo um filme assumidamente de horror, um *slasher*

com características tradicionais ao subgênero – 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 horrífica pela similaridade com o real.

Especialmente ao analisar os ciclos do gênero em comparação às obras contemporâneas, é perceptível uma mudança na figura do “vilão”. Das obras que constituíram o princípio do horror no cinema e marcaram seu cânone, seres sobrenaturais – como a múmia, do filme homônimo de 1932 da Universal Studios, e Conde Orlok, o vampiro de aparência cadavérica de *Nosferatu* (1922) – são exemplos de antagonistas desta ordem. Apesar de possuírem corpos similares ao humano, subvertem o que é natural. Tal característica proporciona um distanciamento do espectador perante esses personagens, uma espécie de zona segura que possibilita ao público afastar-se dos horrores protagonizados por essas criaturas. O horror contemporâneo, ao contrário, aproxima o espectador dos personagens, pois são simplesmente humanos. E fazem parte do nosso dia a dia.

Ao considerar a discussão realizada anteriormente, é possível problematizar a cena em que Inácio corta os cabelos de Djair por um viés mais profundo. 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 diante dos outros e como guardião de uma moral que acredita possuir –, Inácio corta os cabelos do cozinheiro, potencialmente a única figura que ainda torna o restaurante relevante. Mais do que isso, Djair é nordestino e homossexual, por vezes refere-se a si através de pronomes femininos, assim como ostenta longos cabelos, que visivelmente incomodam Inácio. Vemos isso na cena em que os dois conversam no balcão do restaurante, ainda no início da narrativa (18min44seg a 19min26seg), enquanto os clientes finalizam o jantar. Djair pede para conversar com o proprietário do restaurante sobre os outros funcionários da cozinha que constantemente saem tarde do estabelecimento, ainda que dependam da grade de horários do metrô. Inácio responde que o assunto será discutido em outra oportunidade e pede que Djair retorne à cozinha, considerando que há clientes no

salão cientes da conversa de ambos. Seu pedido, porém, é negado. Mais do que isso, Djair diz que irá esperar ali mesmo e senta-se em frente a Inácio, soltando seus longos cabelos, em uma atitude claramente afron-tosa, de quem está ciente do efeito que produz no outro.

Talvez isso explique porque a cena em que Inácio corta os cabelos de Djair é desenvolvida seguindo elementos tradicionais do horror. Há, primeiramente, o assassinato do assaltante Magno, que tem sua garganta cortada, em uma cena bastante gráfica com o sangue jorrando pela jugular do personagem, ensopando a mão de Inácio, enquanto uma trilha sonora reforça a criação atmosférica de terror. Logo depois, Inácio posta-se atrás de Djair (55min41seg a 56min49seg). Em um plano fechado, evidenciando o perfil e as mãos de Inácio, posicionadas no pescoço e nos ombros de Djair, o espectador é levado a crer que o personagem terá sua garganta cortada, destino anterior de Magno, já que Ignácio puxa os cabelos do cozinheiro, deixando o pescoço exposto. Inácio, entretanto, utiliza sua faca para cortar os longos cabelos de Djair, afirmando, enquanto joga as mechas no chão, que “*sempre detestou esse cabelo*”. O dono do restaurante decepa os cabelos com uma faca, o que demonstra um crime muito pessoal. Em um ambiente isolado e controlado por Inácio, a morte seria muito pouco, desfecho rápido demais para Djair. Conforme o cozinheiro já havia antecipado, a “*bronca dele é comigo mesmo*”.

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 sobancelha muito bem feita, meus perfumes de rosa, tua cisma é meu cu*”. Tradicionalmente 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 subversivo 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, ele alega que trabalha feito “*uma jumenta*”) e quando Inácio o chama de *viadinho*, mas o conflito acontece gradativamente na evidente aversão do proprietário do restaurante pelo personagem Djair, 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. Todavia, 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 no cozinheiro que reside seu ódio verdadeiramente. Inácio detesta Djair pelas suas características físicas, pelas suas gírias e sotaque, por ser um “*viadinho*” que mantém o restaurante relevante. Djair é o contrário do que um “*cidadão de bem*” defende, conforme expressa Albuquerque Jr. (2018, p. 66):

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.

Assim, o uso da palavra “*cu*” pelo cozinheiro não parece insignificante, ainda mais considerando o desenvolvimento de Inácio ao longo da narrativa; suas características espelham o caráter do “*moralmente límpido cidadão de bem*”, conforme argumenta Albuquerque Jr. (2018). A palavra é utilizada como uma afronta e igualmente evoca discursos que se multiplicam no Brasil na atualidade, de “*cidadãos de bem*” que

fiscalizam as práticas sexuais e os desejos alheios de modo a enquadrá-los em práticas regulatórias de acordo com seus próprios dogmas.

Retomando Badiou (2004) 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 Teresa de Laurentis (1994), o sistema sexo-gênero está “sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade” (ibid., p. 211), sendo esse sistema tanto uma construção sociocultural quanto um sistema de representação que atribui significados – como valor, prestígio etc. – a indivíduos dentro da sociedade. Laurentis 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. Dentro desse conjunto de tecnologias sociais que modelam os sujeitos, e os auxilia a produzir esse sistema sexo-gênero, está o cinema, uma arte de massas (BADIOU, 2004) com um alcance como nenhuma outra expressão artística.

O horror cinematográfico, especialmente o *slasher* com o 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*, termo proposto pela autora Carol J. Clover referindo-se às personagens femininas que são as únicas sobreviventes nos filmes de horror –, entre outros personagens estereotipados. Ao apresentar um personagem nordestino, sem amarras ou rótulos de gênero, para sua narrativa, *O Animal Cordial* (2017) 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 manipulador em seus diálogos com Sara, buscando confundir a garçonete para que ela o ajude contra Inácio, ainda que entre as cenas demonstre uma tocante vulnerabilidade.

O personagem Djair rompe com os estereótipos de nordestino e de homossexual que foi constituído no imaginário brasileiro, muito disso devido à representação cinematográfica. Ao fazê-lo, possibilita que o cinema atue em direção contrária aos discursos hegemônicos, disseminando a existência de 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 (ibid), 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.

Considerações finais

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 à 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 seus preconceitos, e Djair, personagem que personifica os ódios de Inácio ao se assumir como um corpo que foge do normativo.

Ainda que as ações de Inácio sejam abertamente violentas a partir do segundo ato, para que a situação produza os afetos desejados no espec-

tador – 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. Desse modo, a narrativa desenvolve-se utilizando códigos e convenções tradicionais do gênero, como os assassinatos repletos de sangue e o suspense sobre quem será a próxima vítima, ao passo em que esmiúça a vulnerabilidade dos personagens. Assim, os aproxima do espectador, de suas vivências e medos que estão presentes no cotidiano. Em época de intensa polarização, como a experimentada pelo Brasil a partir das manifestações de junho de 2013, um “cidadão de bem” como Inácio é facilmente identificável em diferentes “homens cordiais” pelo país, que se escondem embaixo de máscaras de civilidade, mas aproveitam-se da disseminação de discursos de ódio para impor seus anseios e pretensas verdades.

As obras, inseridas neste movimento atual do horror brasileiro, buscam ir além de provocar senões tradicionais do gênero, como o medo e o susto, para proporcionar ao espectador uma experiência que aproxima o cinema do cotidiano do “comum”, tornando-o um objeto que instiga o espectador a trabalhar seu pensamento. (BADIOU, 2004). Para o filósofo, muitos filmes possibilitam a experiência de entrar em contato com esse “outro” presente nas obras e, a partir dessa “descoberta” com identidades diferentes, sentir-se tocado a ponto de que o filme não seja somente um objeto de entretenimento, mas também se converta em uma possibilidade de pensar novos conceitos através do cinema.

Sobre isso, sobressai a ideia de uma relação indissociável entre estética e política ao pensar em imagens que atuam sobre o mundo, não somente na ordem de produzir sentidos e afetos, mas que assumem um posicionamento dentro de um contexto sociopolítico, caráter que vem se mostrando basilar neste cenário contemporâneo do gênero no país.

Referências

À MEIA-NOITE Levarei Sua Alma. Direção: José Mojica Marins. São Paulo: Indústria Cinematográfica Apolo, 1964. (84 min), son., color.

A MÚMIA. Direção: Karl Freund. Estados Unidos da América: Universal Studios, 1932. (73 min), son., color.

AS BOAS Maneiras. Direção: Juliana Rojas; Marco Dutra. Brasil; França; Alemanha: Dezenove Som e Imagem; Good Fortune Films; Urban Factory, 2017. (135 min), son., color.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Artur Julio de. *O discurso do cidadão de bem e a lógica do supereu*. 2018. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

BADIOU, Alain. El cine como experimentación filosófica. YOEL, Geraldo (org). *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004. p. 23-81.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. 2008. Tese (Doutorado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2008.

CARROLL, Noel. The Cabinet of Dr. Kracauer. *Millennium Film Journal*, New York, n. 2, p. 77-85, spring/summer 1978.

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

KING, Stephen. *Dança Macabra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LAURENTIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de 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*. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) –

Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

_____. Problemas de gênero no sertão pop de Boi Neon. *Farol – Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade*, v. 5, n. 14, p. 1314-1327, dez. 2018.

NDALIANIS, Angela. *The Horror Sensorium: Media and the Senses*. Jefferson: McFarland & Company, 2012.

NOSFERATU. Direção: F. W. Murnau. Alemanha: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal; Prana-Film GmbH, 1922. (94 min), son., color.

O ANIMAL Cordial. Direção: Gabriela Amaral Almeida. Brasil: RT Features, 2017. (98 min), son., color.

PIEIDADE, Lucio de Franciscis dos Reis. *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. 2002. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34, 2005.

SILVA, Fernando. A diretora que usa o horror para falar sobre o Brasil. *Vice*. 9 ago. 2018. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/mb45m4/gabriela-amaral-almeida-usa-o-horror-para-falar-sobre-o-brasil. Acesso em: 20 jun. 2019.

SORC, Bruno. Entrevista: Gabriela Amaral Almeida Diretora do Longa “Animal Cordial”. *Cinemação*. 23 jul. 2018. Disponível em: <https://cinemacao.com/2018/07/23/entrevista-gabriela-amaral-almeida-diretora-do-longa-animal-cordial/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

TRABALHAR Cansa. Direção: Juliana Rojas; Marco Dutra. Brasil: Dezenove Som e Imagem; Filmes do Caixote, 2011. (99 min), son., color.

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

Referências complementares

AGÊNCIA BRASIL. Brasil continua líder no ranking de países que mais mata transexuais, diz ONG. *HuffPost Brasil*. 14 nov. 2018. Disponível em: 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 jun. 2019.

SENADO NOTÍCIAS. Preocupação com aumento de feminicídios no Brasil motiva debate na CDH. 17 jun. 2019. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2019/06/17/preocupacao-com-aumento-de-femicidios-no-brasil-motiva-debate-na-cdh>. Acesso em: 19 jun. 2019.

VELASCO, Clara; CAESAR, Gabriela, REIS, Thiago. Cai o número de mulheres vítimas de homicídio, mas registros de feminicídio crescem no Brasil. *G1*. 8 mar. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2019/03/08/cai-o-no-de-mulheres-vitimas-de-homicidio-mas-registros-de-femicidio-crescem-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 20 jun. 2019.