



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**UMA TRAJETÓRIA DE HORROR NA CLASSE MÉDIA**  
CONFLITO DE CLASSES EM *TRABALHAR CANSA* (2011) E *O ANIMAL CORDIAL*  
(2017)

**PEDRO DA CUNHA GERMANO**

Foz do Iguaçu  
2022



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

**UMA TRAJETÓRIA DE HORROR NA CLASSE MÉDIA**  
CONFLITO DE CLASSES EM *TRABALHAR CANSA* (2011) E *O ANIMAL CORDIAL*  
(2017)

**PEDRO DA CUNHA GERMANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho

Foz do Iguaçu  
2022

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

G373

Germano, Pedro da Cunha.

Uma trajetória de horror na classe média / Pedro da Cunha Germano. - Foz do Iguaçu, 2023.

106 f.: il., color.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu - PR, 2023.

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho.

1. Cinema contemporâneo brasileiro. 2. Gêneros cinematográficos- horror. 3. Classe média. 4. Trabalhar cansa (Filme). 5. Animal cordial (Filme). I. Almendra Filho, Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda. II. Título.

CDU 791.233:323.3

PEDRO DA CUNHA GERMANO

**UMA TRAJETÓRIA DE HORROR NA CLASSE MÉDIA**

CONFLITO DE CLASSES EM *TRABALHAR CANSA* (2011) E *O ANIMAL CORDIAL*  
(2017)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho  
UNILA

---

Prof. Dr. Hertz Wendel de Camargo  
UFPR

---

Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo  
UNILA

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2022.

## AGRADECIMENTOS

Dois anos em cima deste trabalho fizeram com que eu ocupasse muito tempo idealizando a melhor epígrafe possível. Tinha que ser um comentário muito importante de alguém igualmente importante, mas cada vez menos conseguia pensar em um livro ou cineasta que representasse o que todo esse processo de escrita significou para mim.

Existem pessoas muito mais importantes que colocam qualquer tentativa de eloquência intelectualizada como trivialidade. Talvez a maior dificuldade seja conseguir equivaler meus agradecimentos àquilo tudo que essas pessoas me ajudaram durante essa trajetória, portanto, ainda que breve, esse momento talvez seja o mais sincero dentre tudo o que foi escrito nestas páginas.

Em primeiro lugar, agradeço a minha mãe e a meu pai. O apoio e paciência que me deram durante todos esses anos é algo que me marca não apenas como estudante de sorte, mas como ser humano. Esses dois são os maiores responsáveis pela realização de tudo isso e só tenho a agradecer por tê-los como meus pais.

Em segundo, a dois grandes amigos que dividiram o mesmo teto ao longo de três anos: Erik e Jefferson. Só agora percebo como a presença deles mudou tudo durante esse período de pandemia global.

Em terceiro, a meu orientador Dinaldo. Se a paciência de meus pais foi grande, a dele foi quase o dobro e agradeço muito por continuar comigo até aqui.

E por fim, a minha avó Maria. Durante as semanas em que ia até sua casa para escrever, perdi a conta da quantidade de vezes que me perguntou o que eu fazia no computador. “Mas o que você tá escrevendo?”, de fato acho que nem eu sabia. Deve ter sido isso o que iluminou as ideias e me fez chegar à versão final desta dissertação.

## RESUMO

As transformações políticas e sociais no Brasil durante os últimos dez anos produziram certos efeitos de natureza narrativa no cenário de produção cinematográfica de horror. O cinema de medo brasileiro passou por um significativo aumento e com isso um diálogo muito próximo à realidade política tomou forma em muitas das narrativas do gênero. *Trabalhar Cansa* (2011) e *O Animal Cordial* (2017) são dois enredos que representam uma psique da classe média urbana brasileira em dois momentos diferentes da década. Compreender a trajetória de receio e ódio dos protagonistas de ambas as narrativas acaba por traçar um paralelo às mudanças no cenário político do Brasil.

**Palavras-chave:** Cinema Horror Brasileiro Contemporâneo. Classe Média. *Trabalhar Cansa*. *Animal Cordial*.

## RESUMEN

Las transformaciones políticas y sociales en Brasil durante los últimos diez años han producido ciertos efectos de carácter narrativo en el escenario de la producción cinematográfica de horror. El cine de miedo brasileño ha experimentado un incremento significativo y se ha plasmado un diálogo muy cercano a la realidad política en muchas de las narrativas del género. *Trabalhar Cansa* (2011) y *O Animal Cordial* (2017) son dos tramas que representan una psique de la clase media urbana brasileña en dos momentos distintos de la década. Comprender la trayectoria de miedo y odio de los protagonistas de ambas narrativas termina por trazar un paralelo con los cambios en el escenario político en Brasil.

**Palabras clave:** Cine Horror Brasileño Contemporáneo. Clase media. *Trabalhar Cansa*. *Animal Cordial*.

## ABSTRACT

The political and social transformations in Brazil during the last ten years have produced certain effects of a narrative nature in the horror film production scenario. The Brazilian horror genre has undergone a significant increase and with that a dialogue very close to political reality has taken shape in many of the narratives of the genre. *Trabalhar Cansa* (2011) and *O Animal Cordial* (2017) are two narratives that represent a Brazilian urban middle class psyche at two different times of the decade. Understanding the trajectory of distrust and hatred of the protagonists in both narratives ends up drawing a parallel to the changes in the political scenario in Brazil.

**Key words:** Contemporary Brazilian Horror Cinema. Middle Class. *Trabalhar Cansa*. *Animal Cordial*.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Deodato é cercado por zumbis durante uma cena de canto e dança....	22
<b>Figura 2</b> – A relação alegórica entre o funcionário e a carne consumida .....	26
<b>Figura 3</b> – Elementos canônicos do gênero horror perpetram a obra .....	27
<b>Figura 4</b> – Os jovens Bauman aproveitando na fazenda da família .....	30
<b>Figura 5</b> – Os três dividem o mesmo espaço durante a maior parte da narrativa ...	31
<b>Figura 6</b> – Stênio e seu inexplicável poder de conversar com os mortos .....	34
<b>Figura 7</b> – A professora desacordada e amarrada pelos pais .....	36
<b>Figura 8</b> – O espaço externo com pouco movimento.....	43
<b>Figura 9</b> – Helena observa o dente da filha .....	47
<b>Figura 10</b> – Djair encarando seu chefe .....	51
<b>Figura 11</b> – A expressão abatida de Inácio durante seu monólogo .....	52
<b>Figura 12</b> – O otimismo presente no ideal meritocrático .....	58
<b>Figura 13</b> – A suposta infiltração no mercado de Helena .....	61
<b>Figura 14</b> – A contraposição entre duas figuras no mercado de trabalho .....	62
<b>Figura 15</b> – Os horrores são materializados no interior do mercado .....	63
<b>Figura 16</b> – O cenário do mercado durante a cena.....	66
<b>Figura 17</b> – O quarto em que a doméstica deve se trancar após seu expediente ..	67
<b>Figura 18</b> – Fluidos vazando são mau sinal em <i>Trabalhar Cansa</i> (2011) .....	70
<b>Figura 19</b> – Monstruosidades aparecem de forma recorrente ao longo da história	73
<b>Figura 20</b> – A opressividade do mercado ganhando cada vez mais força .....	74
<b>Figura 21</b> – Inácio e Sara após assassinares Verônica .....	77
<b>Figura 22</b> – A submissão de Sara para com seu chefe .....	81
<b>Figura 23</b> – O novo reflexo do patrão .....	83
<b>Figura 24</b> – Parte da criatura sem identidade preservada na parede .....	88
<b>Figura 25</b> – O ritual dentro de um ambiente de ceticismo.....	90
<b>Figura 26</b> – O verdadeiro desespero expresso nos olhos e gritos de Otávio.....	92
<b>Figura 27</b> – A decisão de contrariar seu patrão.....	94
<b>Figura 28</b> – Sara ao fim de sua jornada .....	96

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
1.1 OBJETOS DA PESQUISA .....	12
1.2 METODOLOGIA .....	15
<b>2 CONSTELAÇÃO DO HORROR CONTEMPORÂNEO DE CLASSE BRASILEIRO .....</b>	<b>17</b>
2.1 PRINCÍPIOS DA COLEÇÃO .....	19
2.1.1 Alegoria em <i>Sinfonia da Necrópole</i> (2014) .....	21
2.1.2 Alegoria em <i>O Clube dos Canibais</i> (2019).....	24
2.1.3 Alegoria em <i>O Rastro</i> (2017) .....	26
2.1.4 Falsa consciência esclarecida em <i>Os Jovens Bauman</i> (2018).....	27
2.1.5 Ressentimento em <i>Sequestro Relâmpago</i> (2018).....	31
2.1.6 Violência em <i>Morto Não Fala</i> (2018) .....	33
2.1.7 Violência em <i>Volume Morto</i> (2020).....	35
<b>3 ANTES DA TORMENTA.....</b>	<b>38</b>
3.1 O PRIMEIRO ATO DE <i>TRABALHAR CANSA</i> (2011).....	39
3.2 O PRIMEIRO ATO DE <i>O ANIMAL CORDIAL</i> (2017).....	48
<b>4 A GRANDE TEMPESTADE.....</b>	<b>56</b>
4.1 O SEGUNDO ATO DE <i>TRABALHAR CANSA</i> (2011) .....	57
4.2 O SEGUNDO ATO DE <i>O ANIMAL CORDIAL</i> (2017).....	75
<b>5 ESCOMBROS .....</b>	<b>87</b>
5.1 O TERCEIRO ATO DE <i>TRABALHAR CANSA</i> (2011).....	87
5.2 O TERCEIRO ATO DE <i>O ANIMAL CORDIAL</i> (2017).....	93
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>101</b>



## INTRODUÇÃO

Na virada da década de 2000 para 2010, um fenômeno começou a se manifestar na cinematografia nacional. O cinema de gênero de horror brasileiro passou por uma nova onda de produções que se estenderam de 2008 até o início da pandemia de COVID-19 em 2020. Esses filmes encontraram, em muitas das vezes, uma afinidade para com o cenário político-social-econômico observado no país durante esses últimos anos.

Essa lógica de pesquisa em que o espaço cinematográfico de horror de uma nação dialoga com as aflições de sua sociedade foi trabalhada pelo escritor alemão Siegfried Kracauer em *De Caligari a Hitler. Uma História Psicológica do Cinema Alemão* (1985). Essa obra é fundamental na projeção inicial desta pesquisa, não necessariamente em virtude de seu conteúdo, mas em sua premissa. O autor relaciona a produção cinematográfica alemã ao cenário conflituoso de ascendência do nazismo da década de vinte do século passado.

No Brasil, o avanço da extrema-direita e as sucessivas crises políticas durante os últimos dez anos ocorreram em paralelo a esse aumento nas produções culturais brasileiras. No intuito de conformar um conjunto de obras afim de elaborar o trabalho, me utilizei dos conceitos de inventário e coleção da professora Mariana Souto em sua tese *Infiltrados e Invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo* (2016).

O processo de seleção compreendeu sessenta longas-metragens nacionais de horror exibidos entre 2008 e 2020. São eles: *Encarnação do Demônio* (2008), *Mangue Negro* (2008), *O Fim da Picada* (2008), *A Capital dos Mortos* (2008), *A Noite do Chupacabras* (2011), *Trabalhar Cansa* (2011), *Mar Negro* (2013), *O Lobo Atrás da Porta* (2013), *Isolados* (2014), *Quando Eu Era Vivo* (2014), *Sinfonia da Necrópole* (2014), *Confia em Mim* (2014), *As Fábulas Negras* (2015), *Mate-me Por Favor* (2015), *Condado Macabro* (2015), *O Amuleto* (2015), *O Diabo Mora Aqui* (2015), *A Casa de Cecília* (2015), *Através da Sombra* (2015), *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015), *O Caseiro* (2016), *Diário de um Exorcista – Ano Zero* (2016), *O Escaravelho do Diabo* (2016), *#ninfabebê* (2016), *O Animal Cordial* (2017), *O Nó do Diabo* (2017), *Mal Nosso* (2017), *Terra e Luz* (2017), *Quando o Galo Cantar pela Terceira Vez Renegarás Tua Mãe* (2017), *Filme B - A Bonequinha da Mamãe* (2017), *Filme B - Entre Mortos e Vivos* (2017), *As Boas Maneiras* (2017), *O Rastro* (2017), *Motorrad* (2017), *Morto Não Fala* (2018), *A Mata Negra* (2018), *Os Jovens Baumann* (2018), *As Núpcias de Drácula* (2018), *Christabel* (2018), *A Sombra do Pai* (2018), *O Bem-Aventurado* (2018), *O Banquete* (2018), *Os Exterminadores do Além Contra a Loira do Banheiro* (2018), *O Segredo de Davi* (2018), *Sequestro Relâmpago*

(2018), *O Barco* (2018), *A Noite Amarela* (2019), *Albatroz* (2019), *Vende-se Imóvel* (2019), *O Clube dos Canibais* (2019), *Terminal Praia Grande* (2019), *Sem Seu Sangue* (2019), *Macabro* (2019), *Disforia* (2019), *Canto dos Ossos* (2020), *O Cemitério das Almas Perdidas* (2020), *A Gruta* (2020), *Volume Morto* (2020), *Skull - A Máscara de Anhangá* (2020) e *Todos os Mortos* (2020).

Posteriormente, esse inventário passou por outra filtragem para se conformar em um grupo mais seletivo organizado em uma coleção. O princípio para esse arranjo passa a ser um diálogo direto com os conflitos classistas dentro de diferentes contextos sociais. As obras selecionadas a partir do primeiro grupo foram: *Trabalhar Cansa* (2011), *Sinfonia da Necrópole* (2014), *O Animal Cordial* (2017), *Morto Não Fala* (2018), *O Rastro* (2017), *Os Jovens Baumann* (2018), *Sequestro Relâmpago* (2018), *O Clube dos Canibais* (2019) e *Volume Morto* (2020).

Por fim, houve uma comparação mais minuciosa entre os enredos de cada uma dessas obras. O resultado foi constatar uma série de relações quase que de continuidade narrativa entre os personagens de *Trabalhar Cansa* (2011) e *O Animal Cordial* (2017).

Os nove objetos da coleção estão conformados dentro do mesmo contexto aqui tratado. Os confrontos sociais e políticos, instaurados no ambiente de crise política da década, acabaram por servir como condicionante a esses filmes. Porém, existe uma afinidade particular nos enredos de *Trabalhar Cansa* (2011) e *O Animal Cordial* (2017). O primeiro formula um conflito de classes em uma sociedade estruturada pelo receio entre os indivíduos, enquanto o segundo toma esse receio e o eleva a relações baseadas no ódio. Essa trajetória pela qual os personagens das duas narrativas caminham, aproxima esses universos e confere um contínuo paralelismo ao longo da década com o aprofundamento da crise política e o crescimento do extremismo de direita no Brasil.

## **1.1 OBJETOS DA PESQUISA**

Dentro da coleção nos deparamos com narrativas que em maior ou menor grau operam dentro da lógica de tomar as tensões políticas e sociais, muito presentes no cenário recente da nação, de maneira a discursar dentro do gênero de horror. Portanto, essas obras se elaboram em representatividades alegóricas mediante personagens, situações e espaços que evidenciam as ansiedades de diferentes classes sociais, seus horrores, seus desamparos e suas brutalidades.

Helena e Otávio, interpretados por Helena Albergaria e Marat Descartes em

*Trabalhar Cansa* (2011), são um casal de classe média paulistana. Ao mesmo tempo que Helena decide alugar um espaço comercial para realizar seu sonho de ter um pequeno mercado, Otávio é demitido de seu trabalho, o que cria um cenário de crise financeira para o casal. As coisas se tornam ainda mais delicadas com a presença da doméstica e babá Paula (Naloana Lima) que é contratada para trabalhar em tempo integral cuidando do apartamento e da filha da dupla, enquanto Helena trabalha no mercado e Otávio busca outro emprego.

A narrativa se desenrola em um ambiente opressivo para os três personagens centrais. A desconfiança entre Helena e seus funcionários do mercado cresce, quando essa encontra um deles levando mercadorias para casa. Otávio não consegue arrumar trabalho condizente com seu custo de vida de classe média, tendo que realizar pequenos serviços por comissão. Paula tem que viver em um minúsculo quarto na casa de seus patrões, sendo constantemente desqualificada por parte da mãe de Helena, ao passo que é vista como rival pela atenção da filha do casal.

Estranhos eventos ocorrem ao longo da trama, como a mancha na parede do mercado que cresce com o passar do tempo. Em uma noite, a protagonista sozinha em seu estabelecimento, quebra a parede. Otávio, posteriormente, retira a ossada de uma criatura monstruosa depositada no interior daquele lugar. Os dois vão para os arredores da cidade, jogam sal grosso na carcaça e a queimam.

A filha passa a ajudar a mãe nos trabalhos do mercado, Paula começa a trabalhar como zeladora de um *shopping center*, conseguindo ser registrada pela primeira vez, e Otávio vai a uma palestra motivacional (*coaching*) sobre mercado de trabalho. O filme termina com o marido gritando durante uma sessão de dinâmica entre os participantes da palestra.

Em *O Animal Cordial* (2017), Inácio, interpretado por Murilo Benício, é proprietário e gerente de um refinado restaurante paulistano. Ao mesmo tempo que sente a necessidade de se apresentar como bem sucedido, retém em seu íntimo uma sensação de frustração, precisando estar em constante vigilância de seus funcionários e tendo a ânsia de reafirmar a impecabilidade de sua comida e estabelecimento para seus clientes. O cozinheiro Djair (Irandhir Santos) e a garçonete Sara (Luciana Paes) têm divergentes pontos de vista a respeito do patrão. Enquanto Djair se impõe contra a forma degradante com que Inácio trata seus funcionários, Sara tem desejos carnis e amorosos pelo chefe, estabelecendo uma relação de submissão e admiração com sua figura.

Em uma noite em particular, há um conflito entre os funcionários da cozinha e Inácio. Com um ex-policial e um casal rico ainda jantando no restaurante, a discussão culmina na demissão de dois empregados e no conflito subsequente entre Djair e o patrão na frente

dos clientes.

Em meio ao bate-boca, dois assaltantes invadem o restaurante, mas são rapidamente rendidos pelo dono, o qual tem um revólver escondido e atira em um dos sujeitos. Quando todos pensam estar seguros, Inácio se volta a Djair acusando-o de ser o responsável por aquele assalto. Nesse momento de tensão, Sara se junta ao patrão, fazendo todas as demais pessoas de refém.

Ao longo da relação conflituosa entre o cozinheiro e a garçonete, Djair antagoniza Sara apontando a servidão a qual ela se submeteu para com a figura do chefe. Os reféns vão sendo assassinados um a um, quando a garçonete entra em desacordo com Inácio. Este quase a mata, mas antes prefere executar Djair. Falhando em sua tentativa, Inácio é deixado amarrado pelo cozinheiro e Sara o finaliza, terminando o filme com a garçonete espartilhando-o com uma faca elétrica.

Diante dessas narrativas expostas, pretendo articular a interação entre esses dois objetos de maneira a assimilar uma lógica de desenvolvimento da psique da classe média nacional, em especial a paulistana, ao longo dos últimos anos. Para tanto, argumento que cada uma das duas obras se articula sobre dois sentimentos em particular: o receio e o ódio.

*Trabalhar Cansa* (2011) representa o receio do desemprego, da falência, da falta de perspectiva, da pobreza. Uma classe média que não encara uma realidade de escassez, mas que o tempo todo precisa se equilibrar em uma corda bamba. Seu receio é o de cair nesse espaço onde precisará abrir mão de muitos de seus prazeres, os quais podem ser colhidos diante de sua condição de classe pouco mais abastada que a maior parte da população. A necessidade de mostrar força meritocrática diante desse ambiente gera essa falsa-consciência de estar aquém da conjuntura da sociedade e quando a mecânica social não funciona de maneira esperada, o que resta é culpar a si mesmo ou as classes baixas servis. Esse receio é o que deixa Otávio abatido com sua demissão e Helena constantemente enfurecida com a situação delicada em que está seu negócio.

A resposta a esse receio de *Trabalhar Cansa* (2011) vem justamente com o ódio, e esse está representado desde o início em *O Animal Cordial* (2017). Esse ódio não se expressa perante as falhas relações macroestruturais da sociedade, mas é manifestado através da violência contra aqueles que sua má consciência crê serem os culpados. Inácio não apenas descarrega seu ódio nos assaltantes, mas no casal rico que o subalterniza durante o atendimento, na figura do ex-policial assassino, e principalmente em seu funcionário de qual mais depende: o cozinheiro.

O patrão tem uma condição de classe que permite manter um restaurante, mas o funcionário que mais odeia é o motivo do estabelecimento continuar funcionando. Para

Inácio, seu cozinheiro e seus funcionários deveriam ser submissos por uma relação de classe entre patrão e funcionário, o que não é o caso durante a noite em que se passa o filme. Sara é a única tratada até determinado momento como uma aliada, por se subjugar ao patrão, estabelecer esse patamar onde ele é cultuado, mas qualquer sinal de contradição perante o exigido pelo chefe é rapidamente respondido com violência.

## **1.2 METODOLOGIA**

Afim de identificar as obras que compõem a coleção, uma série de critérios foram utilizados. Cada um serviu de maneira a apontar características particulares desses filmes e assim compreender certas similaridades narrativas do gênero durante o período de tempo em questão.

O primeiro capítulo tem o objetivo de destacar os quatro critérios significativos: a alegoria, a falsa consciência esclarecida, o ressentimento e a violência, ao passo que introduz os elementos de cada uma das obras da coleção que não os objetos centrais. O segundo, terceiro e quarto capítulos, por sua vez, relacionam esses critérios, as obras da coleção e os enredos de cada uma das obras objeto. O segundo capítulo expõe o primeiro ato tanto de *Trabalhar Cansa* (2011), quanto de *O Animal Cordial* (2017). O terceiro capítulo realizará o mesmo com os atos intermediários de cada um dos filmes. O quarto capítulo encerrará com os atos finais dos dois objetos.

Ao relacionar as obras da coleção a cada um dos quatro critérios que permeiam as narrativas dos objetos centrais, serão utilizados autores que vão desde o campo das artes até os da sociologia. Há um conjunto de referências que servem de maneira a corroborar com o desenvolvimento das tramas dos dois objetos, porém uma gama de autores é responsável por fundar as bases da pesquisa.

Primeiramente, os autores Rick Altman (2000) e Noël Carroll (1999) embasam a compreensão das expressões de gêneros cinematográficos. Carroll (1999), em seu *A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração*, trata particularmente sobre o horror em sua formulação artística. Altman (2000) acaba sendo utilizado em aliança a pesquisadora Laura Cánepa afim de refletir sobre a construção de gênero em território nacional.

Alguns dos títulos deste trabalho podem ser questionados quanto a sua inserção no gênero horror. A amplitude com que essa categoria cinematográfica foi explorada nas produções brasileiras da década é enorme e isso por si só seria tema de uma dissertação. Tendo, portanto, consciência de que parte dessas obras não conversam com o gênero em



seu formato canônico, o inventário é elaborado com a perspectiva de um horror amplo e configurado dentro das particularidades nacionais. Essa questão é abordada por Cánepa (2008) em sua tese *Medo de quê? – uma história do horror nos filmes brasileiros* e em muitos de seus artigos aqui utilizados.

Esse grupo de autores direcionam o olhar para a discussão do cinema e das configurações artísticas de diferentes gêneros, o segundo agrupamento, por sua vez, serve de base para cada um dos critérios utilizados na construção da coleção. Nesse outro arranjo, estão o teórico Ismail Xavier, o filósofo Peter Sloterdijk (1987) com seu trabalho *Crítica da Razão Cínica* e o escritor Slavoj Žižek (2014) com sua obra *Violência: seis reflexões laterais*.

Dos trabalhos de Xavier, o que dialoga com a alegoria está em um conjunto de obras organizadas por Fernão Ramos (2005) em seu livro *Teoria contemporânea do cinema*. Os outros dois textos tratam dos ressentimentos de classe entre diferentes personagens da cinematografia nacional. Sloterdijk (1987) configura uma verificação dos indivíduos absortos em suas realidades particulares, enquanto Žižek (2014) aborda diferentes formas de manifestação de violência perpetradas nas sociedades contemporâneas. Em especial, para a formulação desta dissertação, concentro a abordagem das obras da coleção em uma constante relação para com as violências subjetiva e sistêmica.

O último grupo de autores serve de apoio aos fundamentos estabelecidos pelos do segundo. Jessé Souza (2018) em seu *A classe média no espelho*, Adalberto Cardoso (2020) em seu *À beira do abismo: Uma sociologia política do bolsonarismo* e Marilena Chaui (2017) em seu *Sobre a Violência*, trabalham os critérios do ressentimento, da falsa consciência esclarecida e da violência em um diálogo sociológico dentro do contexto nacional.

Diferentemente dos três, o sociólogo Richard Sennett, em *A Corrosão do Caráter* (2009) e *A Cultura do Novo Capitalismo* (2006), aborda o contexto das opressões sociais e econômicas que afligem o indivíduo de maneira generalizada na sistemática capitalista.

Após expor o planejamento dos capítulos e todos os elementos essenciais que edificaram este trabalho, devemos retornar ao estágio inicial para compreender como cada critério apresenta o conflito de classes nas obras da coleção.

## 2 CONSTELAÇÃO DO HORROR CONTEMPORÂNEO DE CLASSE BRASILEIRO

Identificar quais foram os critérios para a elaboração da coleção de obras cinematográficas ajudará a compreender qual a perspectiva tomada pela dissertação para a análise dos filmes objetos. Porém, a princípio, o que significa considerar os títulos comentados como pertencentes a um inventário?

É preciso ter consciência de que “a maneira mesma de classificar as coisas determina o conhecimento que temos delas” (ABREU, 2011, p. 269), motivo pelo qual aqui se zela, desde o início, pela reflexão a cada etapa e por um caminhar em direção às formas de classificação sensíveis e mais arejadas, evitando o engessamento de tudo o que está por vir. Trazemos aqui esses exemplos como lembretes de que os inventários não necessitam ser sisudos e rígidos, permitindo-se ventilação e humor. (SOUTO, 2016 p. 18).

Essa maneira mais arejada de inventariar seguindo determinações não engessadas, foi o que deu base para a elaboração de um critério mais aberto: longas-metragens brasileiros de horror compreendidos entre 2008 e 2020. Deve-se ter em mente que este espaço de pesquisa se torna ainda mais complexo quando mesmo os próprios autores não consideram suas obras como pertencentes ao gênero de horror, vide o caso de Walter Lima Jr. e sua obra *Através da Sombra* (2015).

A questão aqui tratada não é determinar critérios afim de se apontar o que é ou não horror. Como comentado por Cánepa (2012), a diversidade com que o gênero de horror se apresenta no cenário de produção nacional não é algo novo. Passando por um diálogo com as diferentes realidades brasileiras, as narrativas e construções fílmicas não apenas assimilam uma lógica de produção *hollywoodiana*, mas trazem uma carga criativa particular local. Isso faz com que os títulos daqui por vezes não reproduzam a canonicidade perpetrada por um modelo hegemônico de produção, o que não significa deixar de atender algumas das caracterizações do gênero.

A relação do cinema brasileiro com os gêneros ficcionais importados de Hollywood, é claro, enfrenta vários problemas. Um deles é o econômico, pois, ao longo de cento e poucos anos de história do cinema brasileiro, não foi possível criar uma indústria cinematográfica com bases sólidas o suficiente para originar uma linhagem contínua de filmes, o que teria favorecido a reprodução e o reaproveitamento de fórmulas. Há também o problema cultural, já que nem todas as experiências de cinema clássico de gênero dizem respeito às características e preocupações do Brasil (o que acabou favorecendo um “subgênero” até bastante recorrente no país, que é o da paródia de fórmulas típicas do cinema estrangeiro). Mas devemos considerar, também, que o projeto estético e político dominante para o cinema brasileiro priorizou, durante muito tempo, obras realizadas por uma elite de cineastas que se opunha aos modelos impostos pela poderosa indústria de Hollywood. (CÁNEPA, 2012, n.p).

Neste trabalho, foi realizada uma análise de sessenta distintas obras que atendem ao critério escolhido. Sabe-se diante desses números que essa investigação não está de todo completa conforme entrevista do pesquisador Carlos Prinati (2020)<sup>1</sup>, onde este cita uma média de doze longas de horror brasileiros produzidos por ano desde o início da nova leva de produções nacionais do gênero a partir de 2008.

Diferentemente do inventário, há uma série de critérios necessários para se retirar um grupo seletivo, o qual Souto (2016) categoriza como coleção. Para esta pesquisa, a sintetização desse arranjo se encontra da seguinte maneira: longas-metragens brasileiros de horror compreendidos entre 2008 e 2020 e que evidenciam diferentes aspectos do conflito entre classes sociais.

O pertencimento a uma coleção ativa determinados traços e marcas dos objetos que, ainda que já estivessem lá, nessa específica constelação se fazem emergir de maneira mais evidente. Um campo gravitacional passa a atuar. Na coleção, o objeto pode ser alinhado com outras forças. Somente no contexto de determinada coleção, e não isoladamente ou em diferente arranjo, alguns aspectos podem ganhar relevo – daí a importância da realização de um inventário afiado. (SOUTO, 2016 p. 20).

Tendo em vista que a constituição dessa coleção compreende narrativas de cunho social, os critérios utilizados para a filtragem do inventário são determinantes no momento de análise dos objetos centrais. Esses critérios foram a alegoria, a falsa consciência esclarecida, o ressentimento de classe e a relação entre duas diferentes formas de violência. Em linhas gerais, trata-se aqui de um filtro que tratou do inventário em termos de representações alegóricas sociais, da exploração da falsa consciência dos personagens, dos ressentimentos entre diferentes sujeitos de classe e da manifestação violenta da sociedade tanto de maneira direta, quanto em sua estrutura.

Torna-se necessário um aprofundamento nessas quatro categorias com o intento de dimensionar exatamente sobre o que cada uma das obras dessa coleção trata. Isso servirá de maneira a preparar o terreno, apresentando de maneira mais simples sobre o que está no cerne característico dessa coleção para que, em seguida, seja possível tanto compreender a distinção dos objetos centrais, *Trabalhar Cansa* (2011) e *O Animal Cordial* (2017), dos demais, quanto apontar as correlações dos sentimentos de receio e ódio perpetrados intensamente nos nove títulos desse agrupamento.

---

<sup>1</sup> Fonte: <<https://youtu.be/yzBCGK8GQzk>> Acesso em: 20 mai. 2021.

## 2.1 PRINCÍPIOS DA COLEÇÃO

A coleção traz em seu cerne uma discussão das temeridades sociais de classe dentro de um involucro de gênero, ou como apontado por Xavier (2006) em seu artigo *Corrosão social, pragmatismo e ressentimento*: “São filmes que trabalham a crise de valores contemporânea dentro de um projeto que visa conciliar a inquietação do autor com o cinema de gênero, a reflexão com o entretenimento” (XAVIER, p. 141, 2006). Com a diferença de que o autor analisa filmes de drama, enquanto que a discussão aqui é o horror.

Devo retomar que os critérios avaliados foram elaborados de maneira a selecionar um grupo de obras que formulam as temeridades em um caráter classista da sociedade. Quando se considera o cenário brasileiro, é notório a dificuldade desse recorte considerando a relação intrínseca entre classe social e uma série de outras relações como de raça, gênero ou sexualidade.

Somado ao fato da ampla gama com que a produção de horror nacional se diversificou dentro do período analisado, a tarefa de tornar o inventário inicial de sessenta títulos em uma coleção de nove, passou por um processo de verificação de outros agrupamentos que surgiram através da filtragem.

Por exemplo, ao querer distinguir uma relação de ressentimento social entre indivíduos, poderia muito bem tomar uma obra como *Todos os Mortos* (2020), dirigida por Caetano Gotardo e Marco Dutra, para compor a coleção. Porém, ainda que o filme evidencia a subalternização entre personagens que ocupam distintas posições sociais, essa vem diante de um diálogo para com o processo de fim da escravidão em território nacional. Passado entre o final do século XIX e começo do século XX, a obra problematiza esse momento de transição em que negros não poderiam ser oficialmente escravizados no Brasil, acarretando não em um movimento de emancipação real, mas de descarte do estado brasileiro em relação essa população. O sofrimento dos personagens negros e o ressentimento internalizado dos personagens brancos conferem esse conflito entre distintos sujeitos, porém isso não é trabalhado em uma relação de classe, mas de raça.

*O Lobo Atrás da Porta* (2013), dirigido por Fernando Coimbra, estabelece um encadeamento de violência e tensão entre dois sujeitos. Ainda que o ressentimento seja fator importante, o conflito se encontra em diferentes exercícios de violência do homem sobre a mulher. A distinção entre o masculino e o feminino se torna, portanto, o ponto central e não a distinção de classes.

Em *O Segredo de Davi* (2018), dirigido por Diego Freitas, esse mesmo exercício de

violência é parte constante da narrativa, porém mais uma vez a questão não se encontra em uma relação direta com diferenciações de classe, mas em uma alegoria para com a sexualidade do protagonista.

Entender essa coleção apenas como um conjunto de obras com comentário social é tão equivocado quanto apontar as demais obras do inventário exclusivamente pensadas com a configuração canônica do gênero, ou seja, não existe uma distinção entre obras de cunho social e autoral de um lado e obras de horror clichê do outro.

Assim, a idéia de que o gênero do horror persista porque presta o útil serviço de projetar temas ideologicamente repressivos pode ser questionada, em primeiro lugar, observando-se que as ficções de horror nem sempre, e, portanto, não confiavelmente desempenham essa função, porque 1) muitas podem não projetar tema ideológico, repressivo ou não, e 2) porque não raro elas podem projetar temas significativamente progressistas. (CARROLL, 1999, p. 279).

Apesar de Carroll (1999) no capítulo *terror e Ideologia* focar na problematização de uma visão exclusivamente repressiva do gênero horror, o autor acaba por trabalhar em parte essa noção de obras que não se dispõem a discutir valores sociais. O argumento de filmes que não projetam ideologia, pode muito bem ser questionado diante da condição assumida por Kracauer (1985), onde obras consideradas “neutras”, comerciais, sem cunho propagandístico algum, ainda tem uma carga ideológica pelo simples fato da produção fílmica ser essencialmente uma realização grupal humana.

Das sessenta obras pesquisadas, trinta e quatro do inventário de fato se desdobram mais na prática de atender a diferentes subgêneros do horror canônico, como o *gore*, vampiros, bruxaria, *slashers*, zumbis, fantasmas e da sátira, não idealizando um diálogo alegórico com a sociedade. Isso não é o mesmo que entender esses filmes como desprovidos de comunicação com a cultura nacional, apenas não são obras que anseiam por evidenciar fenômenos sociais e políticos como motivadores de suas narrativas. Ainda assim sobram dezessete obras que proporcionam essa conversação direta e ao mesmo tempo não cobiçam uma índole classista, o que os coloca de fora da coleção mesmo cumprindo com algum dos critérios.

Tendo citado a composição desses diferentes grupos externos à coleção, retorna-se aos títulos que ocupam o posto central da pesquisa. Para tanto, deve-se primeiramente observar especificamente os critérios que serviram de filtro para esse arranjo. Devo frisar que cada uma das obras atende aos critérios estabelecidos com maior ou menor grau de intensidade e que a intenção no momento é de apresentar cada um desses critérios em conjunto com as obras da coleção. Dessa maneira, nos três capítulos seguintes, será possível realizar a análise detalhada dos dois objetos da dissertação com todos os

elementos essenciais previamente introduzidos e discutidos.

### 2.1.1 Alegoria em *Sinfonia da Necrópole* (2014)

— Imaginem um edifício. Grande e imponente. Quantas famílias habitam cada andar? Construiremos algo correspondente. Verticalizar para otimizar. Os túmulos abandonados poderão ser revendidos. E a preços facilitados, os restos mortais esquecidos irão para as gavetas de alto padrão!

(SINFONIA DA NECRÓPOLE, 2014).

No longa de estreia solo de Juliana Rojas, logo após codirigir *Trabalhar Cansa* (2011) ao lado de Marco Dutra, o cemitério se torna o palco principal da narrativa. O protagonista de *Sinfonia da Necrópole* (2014) é Deodato, interpretado por Eduardo Gomes, um sujeito que veio à São Paulo capital no intuito de encontrar emprego. Trabalhando como coveiro junto ao tio, o protagonista demonstra pouco interesse por sua função por se sentir amedrontado naquele ambiente. Quando a administração do lugar resolve otimizar a espacialidade das covas com a intenção de estimular a possibilidade de empreendimento e lucro, Jaqueline, personagem de Luciana Paes, é chamada para realizar esse trabalho. O protagonista reacende seu brilho ao se apaixonar pela funcionária, ainda que a perspectiva de revirar túmulos desagrade Deodato.

*Sinfonia da Necrópole* (2014) poderia ser considerada a obra mais distante do gênero entre as nove da coleção. Isso está em função dos dinamismos e interações propositalmente cômicas, e do uso do musical como proposta, o que dificilmente extrai uma resposta condizente com o esperado do gênero de horror. Apesar disso, como aponta Carroll (1999):

O fato de as respostas emocionais do público serem em certa medida moldadas pelos personagens das histórias de horror fornece-nos uma útil vantagem metodológica para a análise da emoção do horror artístico. Ele sugere uma maneira de formular um quadro objetivo, por oposição a introspectivo, da emoção do horror artístico. Ou seja, em vez de caracterizar o horror artístico apenas com base em nossas respostas subjetivas, podemos fundamentar nossas conjecturas em observações sobre a maneira como os personagens respondem aos monstros nas obras de horror. Ou seja, se trabalharmos com o pressuposto de que nossas respostas emocionais, como membros do público, devem correr em paralelo com as dos personagens em aspectos consideráveis, podemos começar a retratar o horror artístico registrando as características emocionais típicas que os autores e os diretores atribuem aos personagens molestados por monstros. (CARROLL, 1999, p. 34).

Esse é um dos melhores exemplos do inventário para demonstrar como essa listagem não está configurada dentro de uma mecânica canônica do que se compreende como horror. Ao passo que o protagonista é horrorizado por aquilo que lhe ocorre, a forma com que reage e a integração do gênero musical acabam por não horrorizar o público propositalmente.

Para Carroll (1999), independe da resposta aterrorizada de quem assiste para que uma obra possa ser considerada do gênero, mas da intenção do criador e da maneira com que os personagens reagem diante dos cenários assustadores. Se dependesse da opinião individual de cada espectador, provavelmente nenhuma obra poderia ser identificada como pertencente a um gênero cinematográfico tão atrelado a uma emoção específica.

Em uma sequência que traça correspondência mais clara com o horror canônico, onde uma horda de zumbis emerge dos túmulos e persegue o protagonista, há uma óbvia consciência paródica naquilo que é mostrado. O uso da comicidade mesclada às cantorias, poderia indicar na realidade esse título como do gênero musical cômico.

**Figura 1** – Deodato é cercado por zumbis durante uma cena de canto e dança



Fonte: Fotograma de *Sinfonia da Necrópole* (2014)

Diante do exposto, é possível questionar até mesmo o motivo desse título ter sido colocado no inventário, considerando esse distanciamento do gênero. Porém, quando nos debruçamos sobre a diversificação da produção nacional associada ao horror, exemplos de situações como essa ocorreram ao longo de toda a historicidade da cinematografia de horror brasileira. Inclusive, vale atentar à pesquisa de Cánepa (2008), em que a autora aponta *O Jovem Tataravô* (1937), coincidentemente uma comédia musical com

desdobramentos românticos, como um dos embriões da representação do horror em nosso cinema.

A primeira comédia musical a explorar um tema típico do horror foi O JOVEM TATARAVÔ, dirigida por Luis “Lulu” de Barros (1893-1981), em 1937, na Cinédia, empresa cinematográfica de grande porte para os padrões brasileiros, fundada em 1930, no Rio de Janeiro, por Adhemar Gonzaga. Em O JOVEM TATARAVÔ, o comediante Darcy Cazarré interpreta “novo rico” carioca que promove um ritual egípcio no qual ressuscita um tataravô falecido em 1822. Em carne e osso no Rio de 1930, o jovem tataravô promove uma série de confusões, sobretudo por seu irrefreável apetite por mulheres. Quando ele consegue conquistar a filha do tataraneto, pedindo-a em casamento, a família resolve despachá-lo de volta para o além e, para isso, recorre a um ritual de macumba. Apesar da graça da trama e de uma produção caprichada para os padrões da época, o filme não teve grande êxito comercial e é, hoje, um dos menos lembrados do período. (CÂNEPA, 2008, p. 110-111).

Essa não conformidade da produção nacional, foi o que permitiu a Juliana Rojas não antever uma fórmula a qual seu filme precisaria se encaixar. Isso fica ainda mais perceptível em todas as entrevistas vistas para esta pesquisa, onde a diretora expõe esse ângulo como fundamental em outras de suas obras como *As Boas Maneiras* (2017) e o próprio *Trabalhar Cansa* (2011).

Isso é algo central ao discutir sobre essas obras de horror brasileiras, considerando sua pluralidade de possibilidades. Os horrores por vezes expressam apenas relações da vida real, e diferentemente de uma abordagem tão atrelada a figuras canônicas, como é o caso de Carroll (1999) e sua percepção do monstro como essencial, posiciono a listagem em território nacional com a compreensão de Altman (2000), o qual destaca os diferentes olhares sobre cada gênero perante diferentes culturas e temporalidades.

Toda essa brincadeira possível com o gênero horror acaba por contribuir com o caráter alegórico que destaco nas obras dessa coleção. Uma primeira leitura de *Sinfonia da Necrópole* (2014) permitiria acompanhar a vida de Deodato e as infames ocorrências ao longo da narrativa, onde o protagonista deve se sujeitar as situações que são impostas a ele por conta de um trabalho do qual não tem interesse em fazer parte. O sujeito verdadeiramente abomina a ideia de mexer nos restos mortais, mas o faz diante da voz dominante de Jaqueline, seja por estar atraído pela mulher, seja por sua personalidade submissa, principalmente diante de alguém tão assertiva. Enquanto os elementos de horror (cemitérios, ossadas, assombrações e zumbis) transpassam a obra e acabam por levar uma cena a outra, a obra de maneira geral se apoia em uma questão fundamental: a remodelação do cemitério.

Levando-se em conta o fato de que a alegoria não constitui necessariamente uma propriedade intrínseca do texto, pode-se perguntar se seria possível distinguir entre



textos alegóricos e não alegóricos. Em relação a essa questão, Northrop Frye diria que a estrutura do texto é “neutra” com relação à alegoria. Mas essa é uma resposta pouco satisfatória. Seria melhor reconhecer a importância da forma e da sintaxe, com a condição de que, em vez de falar de um texto “de estrutura alegórica” em contraposição a textos “de estrutura não alegórica”, seria possível propor a distinção entre textos que, devido a sua estrutura, encorajam um tipo especial de decodificação. Nesse sentido, quanto mais enigmático o texto, maior é sua chance de provocar interpretações alegóricas. Textos que nos dão a sensação de incompletude ou fragmentação (a sensação de que algo está faltando) são mais suscetíveis a leituras alegóricas do que textos que parecem claros e completos numa primeira leitura. (XAVIER, 2005, p.353).

A partir da perspectiva de Xavier (2005), basicamente desconsideraríamos textos estruturalmente não alegóricos, porém é nessa distinção de uma primeira leitura, onde acompanhamos os altos e baixos de Deodato, e de uma segunda, tomando o motivador central de todo o desenrolar da obra, onde encontra-se essa maior necessidade de decodificação.

No trecho transcrito da fala do personagem Aloizio (Hugo de Villavicenzio), no começo deste subcapítulo, está a peça central da qual a obra se utiliza para realizar sua alegoria. A transferência da percepção de um mercado imobiliário urbano no cemitério, a verticalização dos túmulos para abrigar o máximo número de indivíduos, a falta de consideração dos restos mortais de sujeitos abandonados, tudo basicamente abrange temáticas voltadas a comercialização cada vez mais acentuada da vida humana e os abismos sociais aguçados nos cenários urbanos.

Segundo o fragmento, os espaços de descanso daqueles abandonados serão violados com a intenção de otimizar a espacialidade do cemitério. Isso pode traçar um paralelo com o fenômeno da gentrificação, em que bairros são propositalmente remodelados com uma nova lógica de dinâmica econômica a ponto de os habitantes serem expulsos diante da inviabilidade em seguir ocupando suas casas.

### **2.1.2 Alegoria em *O Clube dos Canibais* (2019)**

Otávio e Gilda, interpretados respectivamente por Otávio Teixeira e Ana Luiza Rios, são um casal da elite cearense vivendo em uma enorme mansão na beira da praia. Gilda tem o costume de atrair seus empregados para a cama, enquanto Otávio se masturba escondido assistindo os dois. Ao se revelar, o marido mata o empregado com um machado e leva seu corpo para uma mesa onde retira toda a carne. O casal então se alimenta dos restos, já idealizando novas vítimas futuras.

O uso do canibalismo de forma poética, afim de representar algo para além de um simples assassinato, não é novidade. A própria ideia da antropofagia para algumas tribos já indicava essa relação de se alimentar do poder físico e espiritual contido na carne do morto. Porém, é nas relações de poder e classe exploradas pelo filme, onde encontra-se o fenômeno alegórico trabalhado pelo diretor Guto Parente.

Essa questão acaba por fazer a obra ser uma das mais próximas dos objetos centrais da pesquisa. Há uma grande relação dessa narrativa e as disputas de classe efetuadas de maneira violenta, assim como em *Trabalhar Cansa* (2011) e *O Animal Cordial* (2017). O fator destoante é a afinidade particular entre as trajetórias e relações dos personagens dos dois outros enredos.

Os canibais dessa obra não consomem seus empregados espiritualmente, mas são a própria representação de uma classe alta que “consome” a subordinada base da pirâmide social, a qual deve se submeter a seus desejos. A elite aqui sendo representada como alguém que literalmente se alimenta do sangue e da carne daqueles que os servem.

A formulação alegórica não está exclusivamente na relação direta com o enredo da trama. Como o próprio Xavier (2005) aponta, uma obra cinematográfica da qual parte a necessidade de decodificação, se utiliza de elementos visuais e sonoros para atrelar seus significados. No caso desta obra, a alegoria não está apenas no consumo da carne humana por parte de dois indivíduos, mas no ritual exercido por duas figuras ocupantes de um espaço de poder em uma imensa casa de praia, repleta de funcionários negros que se submetem a um trabalho braçal, ludibriados por seus patrões brancos cercados de luxo e segurança.

No século XX, o cinema faz parte da própria estrutura da nossa cultura. Ele afirma valores e produz significados de formas variadas, e a alegoria opera tanto em filmes experimentais não-narrativos quanto em filmes mais convencionais de gênero. Quando se trata de um filme narrativo, a alegoria não é simplesmente produzida pelo processo de narração que envolve agentes e ações, mas também resulta de composições visuais que, em muitos casos, estabelecem um diálogo claro com certas tradições iconográficas, antigas e modernas. Dependendo da estratégia de edição específica adotada, um cineasta pode privilegiar uma sucessão horizontal e narratológica de planos para criar estruturas narrativas de espaço-tempo específicas, ou pode privilegiar as relações verticais criadas tanto pela interação entre imagem e som quanto pelas relações intertextuais entre a composição pictórica dos filmes e certos códigos culturais derivados da pintura e da fotografia. (XAVIER, 2005, p.344-345).

Esses elementos não são dispostos na obra apenas através da fala direta, mas naquilo que nos é mostrado. A imagem então dialoga com o entendimento do público para com um cenário de submissão e exploração, exercício de poder com códigos sociais e

culturais existentes no mundo real.

**Figura 2** – A relação alegórica entre o funcionário e a carne consumida



Fonte: Fotograma de *O Clube dos Canibais* (2019)

A cena inicial mostra planos de carne malpassada consumida pela esposa canibal na beira da piscina ao mesmo tempo que o funcionário responsável pela limpeza da água olha para a mulher de maneira cobiçosa. A montagem posiciona esses planos de maneira a remeter esses códigos a uma leitura visual entre o funcionário e o consumo da patroa, o qual no contexto da obra faz uma coisa estar literalmente conectada a outra.

### 2.1.3 Alegoria em *O Rastro* (2017)

Um hospital público do Rio de Janeiro está passando por um processo de retirada dos pacientes em função dos cortes de investimento na área da saúde. João Rocha, interpretado por Rafael Cardoso, acaba na função de supervisionar todo esse procedimento. O sumiço de uma criança que estava internada se torna o estopim para que o protagonista caia em uma espiral de loucura.

Apontar a obra de estreia do diretor João Caetano Feyer como recheada de clichês do gênero não se traduz em uma diminuição do potencial discursivo. O interessante nesse ponto é apresentar exemplos da coleção que dialogam com elementos do horror dentro de

sua canonicidade.

**Figura 3** – Elementos canônicos do gênero horror perpetram a obra



Fonte: Fotograma de *O Rastro* (2017)

Os fenômenos sobrenaturais, as aparições e os sustos constantes em um filme que se passa quase que integralmente em um hospital arrasado e escuro, intuitivamente nos leva a pensar em histórias de fantasmas e espaços antigos abandonados, porém é clara a abordagem alegoricamente política desejada pelo autor. O comentário social crítico a uma situação de desdém do poder público para com a área da saúde chega a ser óbvio e nem ao menos necessita de um processo de decodificação tão agudo quanto nas demais obras.

A forma alegórica com que o diretor trata do assunto passa pela utilização da criança desaparecida como uma figura centralizadora dos receios e da falta de estrutura. O hospital delapidado como uma representação objetiva de um sistema de saúde cheio de incoerências e uma figura fantasmagórica consequência de todo esse processo, faz dessa obra um nítido exemplo de horror que trabalha um confronto de interesses de classe.

#### **2.1.4 Falsa consciência esclarecida em *Os Jovens Bauman* (2018)**

Os demais critérios passam a operar mais no campo sociológico do que no campo artístico. O motivo da falsa consciência esclarecida ter sido escolhida dentre todos os

critérios que poderiam ser utilizados, vem do quanto essa questão dialoga com personagens que retratam uma psique particular dentro de um conflito de perspectivas de classe.

Esse cinismo do qual Sloterdijk (1987) fala não é uma interpretação generalizada da sociedade, mas de como indivíduos interagem e pensam sobre seu posicionamento frente a composição social. Isso se torna particularmente interessante nos seguintes capítulos, considerando a importância da percepção dos personagens dentro de narrativas que tratam de posicionamentos sociais classistas. Porém, o que exatamente seria esse conceito e como *Os Jovens Bauman* (2018) serve de amostragem?

Em sua análise, o autor procura dissociar a corrente filosófica original do cinismo e o que esse conceito se torna no mundo contemporâneo. Para o autor, a relação do ser humano como herdeiro cultural de toda a história documentada até o presente mudou sua forma de reflexão sobre o mundo.

(...) a posição de seus herdeiros, que remontam aos tempos "heroicos" e são necessariamente mais céticos em relação aos resultados. Ser herdeiro sempre traz consigo certo "cinismo de status", como é bem conhecido pelas histórias sobre a herança de capital familiar. (SLOTERDIJK, 1987, p. 6, tradução nossa).

A amargura criada por essa perspectiva articula no indivíduo dessas sociedades modernas uma série de transformações na forma de observar as relações do cotidiano, originando o desencanto com sua realidade. O cínico moderno escolhe de acordo com sua própria conveniência as estruturas a serem mantidas e aquelas a serem descartadas. Ele não se preocupa com aquilo que lhe proporcionaria esclarecimento (SLOTERDIJK, 1987, p. 3), mas ao que lhe trará benefícios a curto prazo, deixando o questionamento e adotando a relevância dentro de uma sociedade apática como objetivo de vida.

Essa nova forma de consciência seria a correlação entre a capacidade do indivíduo em ter questionado os valores sociais e as relações humanas culturais, mas sem compreender exatamente sua posição dentro dessa relação, o que configura uma forma de privilegiar valores culturais em detrimento de outros.

O odor característico do cinismo moderno é de uma natureza mais fundamental-uma constituição de consciência aflita pela iluminação que, tendo aprendido com a experiência histórica, recusa o otimismo barato. Novos valores? Não, obrigado! (...) A compulsão para sobreviver e o desejo de afirmar-se desmoralizaram a consciência esclarecida. (SLOTERDIJK, 1987, p. 6, tradução nossa).

O desencanto perante os processos históricos e as condições materiais que lhe eram favoráveis conformaram a burguesia à essa atualizada forma de cinismo. Condiicionado por essa classe no poder, o indivíduo comum progressivamente toma esse tipo de mentalidade

de autoafirmação como essencial no novo mundo moderno, criando assim uma comunidade permeada constantemente com ações advindas da falsa consciência esclarecida.

Ao observar a narrativa da obra de Bruna Carvalho Almeida, *Os Jovens Baumann* (2018) mantém certo distanciamento entre aquilo que mostra e aquilo que denota em suas entrelinhas alegóricas, assim como *Sinfonia da Necrópole* (2014). Na história, os primos da família Baumann desaparecem no ano de 1992. O que acompanhamos é o trabalho de montagem realizado por uma personagem diretora, a qual aparece de vez em quando na forma de *voice-over*.

O filme trabalha a técnica de *mocumentário* (pseudodocumentário ou falso documentário) e *found footage*, onde os próprios jovens, durante uma visita a grande fazenda da família no interior, documentam seus últimos dias antes de desaparecerem. O mistério do desaparecimento nunca é resolvido pela obra, apenas acompanha-se as interações entre os primos e é nisso onde a análise da falsa consciência esclarecida entra.

(...) *Os Jovens Baumann* parece fazer um ponto de inflexão nessa leva de filmes brasileiros ao direcionar seu olhar a aspectos aparentemente seguros da vida dos indivíduos das classes altas, mas percebendo as ameaças e rachaduras em sua própria ociosidade e alienação. Diferentemente dos outros filmes mencionados (como *Trabalhar Cansa*, *O Som ao Redor* e *O Clube dos Canibais*) *Os Jovens Baumann* não investe na criação de situações em que se percebe um enfrentamento entre classes sociais. Ao contrário, o roteiro prefere estabelecer a tensão por meio de uma lacuna temporal e de um mistério insondável. (CÁNEPA, 2020, p. 179).

Observar personagens jovens privilegiados na intimidade de suas conversas, abre espaço para apresentar a perspectiva de vida de cada um. Mesmo com o comentário de Cánepa (2020), onde não existe um enfrentamento de classes, é justamente nessa alienação que se encontra o diálogo classista. Temas como reforma agrária acabam sendo apresentados e instantaneamente descartados, pois a falsa consciência não necessariamente se articula em discursos consistentes de defesa ou ataque a questões sociais.

A própria indiferença dos personagens perante a sociedade a sua volta articula nessa maneira de se perceber como um sujeito que opina sobre o que os rodeia, mas não se vê inserido naquele meio. O fato de os personagens serem adolescentes desinteressados, absortos em suas próprias realidades elitistas, é o que a personagem diretora reflete ao se sentir deslocada imaginando ter uma propriedade daquela dimensão. Para aqueles naturalizados com o espaço, não há qualquer tipo de questionamento ou reflexão. Aquilo que é estranho à diretora personagem, era apenas um local de descanso para os primos.

**Figura 4** – Os jovens Bauman aproveitando na fazenda da família



Fonte: Fotograma de *Os Jovens Bauman* (2018)

É nesse ponto que a falsa consciência esclarecida conversa como critério de filtragem do inventário para os horrores que tratam de um conflito entre classes sociais. Percebe-se em outros personagens dessa coleção, essa alienação de sua posição dentro da estrutura social, o que não significa que a obra deixa de lado seu caráter classista.

No relato da personagem (que nunca diz o próprio nome), o mote do olhar lançado às fitas dos jovens Baumann é a brutal diferença de classe. As memórias infantis da diretora dentro do filme nos remetem a itens superficiais como os objetos decorativos do quarto das meninas, mas o que sobressai é o abismo entre os jovens e as pessoas que trabalhavam eventualmente na casa – abismo que ela descreve como uma “presença fantasmagórica”, isto é: a fazenda funcionava um lugar de passagem do qual os jovens usufruíam sem deixar marcas e sem interagir diretamente com aqueles que lá trabalhavam. (CÂNEPA, 2020, p. 175-176).

A autoafirmação sistêmica e a crença em se estar no controle, características dessa falsa consciência esclarecida, podem inclusive justificar o mistério do desaparecimento dos primos. Alguns dos sinais sutilmente apresentados ao longo da trama seriam identificados pelos personagens, caso não estivessem imersos em suas bolhas ideológicas.

### 2.1.5 Ressentimento em *Sequestro Relâmpago* (2018)

A obra seguinte é a que menos envolve elementos característicos da composição cinematográfica do gênero aqui tratado. Diferentemente do distanciamento comentado em *Sinfonia da Necrópole* (2014), onde essa questão envolve os objetivos da autora com personagens que atuam de maneira jocosa diante dos eventos da narrativa, *Sequestro Relâmpago* (2018) opera no intuito de gerar tensão e angústia. Contextualizado em um cenário de estresse com a imposição de uma situação crítica que pressiona os personagens centrais.

O distanciamento maior desse título em relação ao gênero horror está em virtude dos componentes da narrativa. Na obra da diretora Tata Amaral, *Sequestro Relâmpago* (2018), acompanhamos Isabel, interpretada por Marina Ruy Barbosa. Ao voltar sozinha de um encontro com seus amigos, a garota é sequestrada por dois sujeitos, Matheus e Carlos (Japonês), interpretados respectivamente por Sidney Santiago e Daniel Rocha. A obra passa, então, quase que totalmente no espaço claustrofóbico do carro da garota, onde esta é obrigada a dirigir pela cidade durante a noite toda com os dois sequestradores.

A tensão da trama está situada no constante choque social entre dois personagens que se encontram na base da pirâmide social e a protagonista. Os elementos de tensão não estão necessariamente voltados aquilo que esperamos do gênero em sua forma canônica, tendo muito mais relação com as transgressões violentas de um filme de crime naturalista.

**Figura 5** – Os três dividem o mesmo espaço durante a maior parte da narrativa



Fonte: Fotograma de *Sequestro Relâmpago* (2018)



As duas figuras invasoras têm nessa única noite a chance de exercerem poder sobre alguém que sempre esteve em uma posição de privilégio dentro da estrutura societária. As constantes tentativas de dissuasão de Isabel, correspondentes a falsa consciência esclarecida de sua posição de classe média lúcida, geram uma agudização da situação em que a personagem se encontra. Sua forma de racionalizar a situação dos sequestradores, apenas incita mais ressentimentos de classe que a garota não compartilha.

A figura do invasor, em alguns casos (...), oferece o ponto de vista de uma classe sobre os costumes de uma outra, desnaturalizando certas convenções, hábitos, posições ideológicas, isto é, tornando as coisas mais afloradas e visíveis aos olhos do espectador. O que ela possibilita é um giro de *perspectiva*. Parece que todo um modo de vida de uma dada classe é percebido enquanto tal justamente a partir do encontro/confronto com alguém que não pertence àquele universo – um corpo estranho. A figura do invasor, assim, constitui-se como um dispositivo que atua como catalisador dos contatos entre classes distintas, proporcionando uma ruptura instauradora que torna as relações de classe “narráveis”. (SOUTO, 2018, p.181).

Esse giro de perspectiva, comentado por Souto (2018), aponta precisamente a esse conflito classista de personagens de distintas posições sociais, correspondendo assim à filtragem desta coleção. No caso de *Sequestro Relâmpago* (2018), o ressentimento consequente dos precipícios de classe é a chave central na geração dos conflitos e tensões entre os três personagens principais. A abordagem aqui não está pautada pela psicologia particular de cada um dos indivíduos das tramas, como se estes fossem a própria origem de seus ressentimentos, mas de uma estrutura social, econômica e política que fomenta tudo isso.

A hostilidade entre os personagens não está, portanto, na interpretação subjetiva destes, afinal isso acarretaria algo similar a falsa consciência esclarecida, onde os indivíduos interpretam suas realidades e chegam a conclusões pessoais de seu lugar na sociedade. Essa percepção subjetiva é de suma importância para esclarecer a mentalidade dos envolvidos inseridos na diegese narrativa, mas a alegoria da trama estaria limitada a uma análise psicológica dos sujeitos.

Cada filme, tomado isoladamente, tende a assumir, de forma peculiar e às vezes questionável, uma postura estritamente psicológica ou moral face à experiência. Considerado, no entanto, em seu efeito global, esse cinema recente expressa as angústias que advêm da própria textura social marcada pelo senso de impotência diante de engrenagens gigantescas de poder que permanecem fora do alcance, no espaço *off* (...). (XAVIER, 2003, p. 327).

Essa avaliação do ressentimento em obras cinematográficas nacionais de um período anterior a esse, realizado por Xavier (2003), traz uma expansão na compreensão desse critério que continua até a contemporaneidade. Os personagens acabam sendo ferramentas para a explosão do ressentimento em tela, porém este advém de questões que precedem até mesmo aquilo que nós como espectadores somos informados.

Os indivíduos no universo cinematográfico das obras lidam com fatores que vão além de suas percepções pessoais, restando apenas o ressentimento pela posição social da qual não optaram por estar. É possível perceber nesse critério o diálogo tão próximo dessas tramas da coleção e os horrores decorrentes da estrutura classista das sociedades modernas.

### **2.1.6 Violência em *Morto Não Fala* (2018)**

O quarto e último critério para o arranjo da coleção é o conceito de violência. Como já comentado, o que motivou a escolha, por exemplo, de utilizar *O Clube dos Canibais* (2019) para abordar o critério da alegoria, não significa que esse título deixa de dialogar com a violência. As escolhas realizadas foram feitas diante da possibilidade de encontrar mais paralelos ao longo da obra fílmica com o critério x, ao invés do y, e não que o y seja inexistente. Em maior ou menor intensidade, todos os quatro critérios estão dispostos em cada um dos títulos filtrados do inventário. O extravasamento da violência e sua formulação sistêmica são talvez as características mais fundamentais na associação alegórica entre o cenário político nacional e as obras fílmicas que aqui considero.

Primeiro longa do diretor Dennison Ramalho, *Morto Não Fala* (2018) acompanha a história de Stênio, interpretado por Daniel de Oliveira, que trabalha em um necrotério de uma metrópole. O protagonista tem o dom de conseguir conversar com os mortos que ali chegam, na maioria, vítimas da violência urbana. Quando Stênio descobre que sua esposa o está traindo, utiliza da informação confidencial de um dos cadáveres para colocar o amante em uma armadilha. Consequentemente, tanto este quanto a esposa são assassinados, fazendo com que o protagonista caia em uma maldição.

**Figura 6** – Stênio e seu inexplicável poder de conversar com os mortos



Fonte: Fotograma de *Morto Não Fala* (2018)

A alegoria utilizada pela obra faz uma clara referência a situação de criminalidade e conflito existente nos espaços das grandes cidades brasileiras, mas é na construção da violência que está o centro da discussão de *Morto Não Fala* (2018). Essa violência não se resume aos momentos de carnificina e execuções presentes ao longo da narrativa, mas na composição estrutural de uma sociedade assumidamente violenta.

(...) a violência não é percebida ali mesmo onde se origina e ali mesmo onde se define como violência propriamente dita, isto é, como toda prática e toda ideia que reduza em sujeito à condição de coisa, que viole interior e exteriormente o ser de alguém, que perpetua relações sociais de profunda desigualdade econômica, social e cultural, isto é, de ausência de direitos. Mais do que isso, a sociedade brasileira não percebe que as próprias explicações oferecidas são violentas porque está cega para o lugar efetivo de produção da violência, isto é, *a estrutura da sociedade brasileira*. Dessa maneira, as desigualdades econômicas, sociais e culturais, as exclusões econômicas, políticas e sociais, a corrupção como forma de funcionamento das instituições, o racismo, o machismo, a intolerância religiosa, sexual e política não são consideradas formas de violência, isto é, a sociedade brasileira não é percebida como estruturalmente violenta e a violência aparece como um fato esporádico de superfície. (CHAUI, 2017, p. 39).

Algumas obras da coleção apresentam momentos de violência que destoam da normalidade e acabam por se enquadrar em uma forma subjetiva de violência expressa em crimes, sangue e mortes. É o caso de *O Clube dos Canibais* (2019), de *O Rastro* (2017), de *Sequestro Relâmpago* (2018), de *Volume Morto* (2020), de *O Animal Cordial* (2017) e também dessa obra *Morto Não Fala* (2018).

Essa violência direta terá relevância na análise dos dois objetos, porém para o recorte classista dessa arranjo o destaque se encontra na forma de violência existente dentro na normalidade da vida social. É o que Žižek (2014) considera como uma violência que opera dentro do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político, diferenciando assim uma violência subjetiva, onde existe o choque diante de algo que altera a normalidade do cotidiano, uma simbólica, centrada no sentido contido na linguagem, e a central aqui utilizada como critério: uma violência sistêmica, em que a estrutura da sociedade por si só admite uma sistematização de relações de violência encerradas em seu cerne.

A questão é que as violências subjetiva e objetiva não podem ser percebidas do mesmo ponto de vista: a violência subjetiva é experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência. É percebida como uma perturbação do estado de coisas “normal” e pacífico. Contudo, a violência objetiva é precisamente aquela inerente a esse estado “normal” de coisas. A violência objetiva é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento. Assim, a violência sistêmica é de certo modo algo como a célebre “matéria escura” da física, a contrapartida de uma violência subjetiva (demasiado) visível. Pode ser invisível, mas é preciso levá-la em consideração se quisermos elucidar o que parecerá de outra forma explosões “irracionais” de violência subjetiva. (ŽIŽEK, 2014, n.p.).

A metrópole onde Stênio vive e realiza seu trabalho contém em seu íntimo essa violência como norma. A prova disso está nas histórias de vida dos corpos que chegam ao personagem no necrotério, quase todos contando sobre suas realidades perpetradas pela violência e pelo conflito do ressentimento entre diferentes classes sociais. Assassinos, criminosos, integrantes de gangues, todos utilizam do protagonista como válvula de escape, como o último ser humano capaz de ouvir suas histórias de brutalidades antes que sejam colocados para descansar em silêncio eterno.

### **2.1.7 Violência em *Volume Morto* (2020)**

Em *Volume Morto* (2020), obra dirigida por Kauê Telloli, temos mais uma amostragem dessa sistêmica forma de violência perpetrada na sociedade, porém aqui o tom assume menos o aspecto fantasioso e mais uma representação realista.

No filme, a professora Thamara, interpretada por Fernanda Vasconcellos, convida os pais de seu aluno Gustavo para uma reunião em particular na escola. Com o prédio vazio,

Luíza e Roberto, Júlia Rabello e Daniel Infantini respectivamente, ficam chocados ao descobrir através da professora que Gustavo não emite som algum durante as aulas, além de ser apelidado pelos colegas de “volume morto”.

A trama se desenrola em uma gradativa elevação das tensões entre o casal e Thamara, a ponto desta ser amarrada em uma cadeira e ameaçada. A forma com que esses pais de classe média imersos em suas bolhas particulares exteriorizam suas frustrações na professora, jamais querendo admitir a possibilidade de algo estar errado na relação entre eles e o filho, dialoga de maneira muito próxima com os objetos centrais.

Essa psique de uma desconcertada classe média que sente a necessidade de subalternizar o outro, trazê-lo para uma posição de inferior afim de preservar sua honra, faz dessa obra um exemplo alegórico do espaço de tensão política e social da última década. O fator classista é encontrado na maneira com que os personagens anseiam pelo uso da violência e assim preservar sua posição de respeito em detrimento daqueles que devem se submeter a seus caprichos.

O extravasamento da violência subjetiva por parte do casal só encontra combustível diante de um contexto social objetivo que ao longo da década exalta e normaliza cada vez mais a ideia do uso da força como necessidade para o estabelecimento da ordem.

**Figura 7** – A professora desacordada e amarrada pelos pais



Fonte: Fotograma de *Volume Morto* (2020)

Tendo apresentado uma síntese de cada uma das obras e dos critérios utilizados para a filtragem do inventário, passo agora a utilizar de todas essas ferramentas necessárias para a materialização da coleção na intenção de compreender como diferentes

momentos de cada obra dialogam com o receio da classe média presente em *Trabalhar Cansa* (2011) e o conseqüente ódio retratado em *O Animal Cordial* (2017).

### 3 ANTES DA TORMENTA

Existem dois pilares emocionais que utilizo para direcionar a discussão de cada uma das obras objeto. Enquanto coloco *Trabalhar Cansa* (2011) em diálogo com o receio, *O Animal Cordial* (2017) tratará do ódio. Não os trato aqui como dois conceitos categóricos, mas como emoções que através do subjetivo se perpetram de maneira sistemática na sociedade. Considero aqui, portanto, a forma com que essas emoções trabalhadas em personagens individuais apresentam um mal-estar social, referente principalmente às relações de classe.

O processo aqui tratado não é de mera representação ou reflexo de uma forma societária brasileira através do cinema, mas de um diálogo entre audiovisual e recortes de diferentes realidades nacionais dentro de um período específico, no caso, em um contexto da capital paulista entre 2011 e 2017, anos de estreia de cada um dos objetos. Todas as demais obras da coleção: *Sinfonia da Necrópole* (2014), *Morto Não Fala* (2018), *O Rastro* (2017), *Os Jovens Baumann* (2018), *Sequestro Relâmpago* (2018), *O Clube dos Canibais* (2019) e *Volume Morto* (2020), trazem esse diálogo de receio e ódio, associando-os com maior ou menor intensidade aos elementos do gênero de horror artístico (CARROLL, 1999, p. 40-41).

A divisão entre essas obras da constelação para a mais específica comparação direta entre os objetos desta dissertação se encontra nas similaridades do recorte de classe realizado por Juliana Rojas, Marco Dutra e Gabriela Amaral Almeida. Os critérios tratados no capítulo anterior para o rastreamento de obras são as ferramentas a serem utilizadas para destrinchar os dois filmes centrais e estabelecer as relações entre suas narrativas de receio e ódio.

A alegoria, a falsa consciência esclarecida, o ressentimento de classe e as relações de violência, servem de maneira a vincular essa discussão sociológica ao horror. Perceberemos que o trajeto do receio em ódio não se concretiza em uma única direção, mas que elementos de um cenário de ódio podem ser observados no ambiente de receio e vice-versa.

O distanciamento temporal é outro fator essencial para compreensão da trajetória de uma sociedade receosa para uma atravessada pelo ódio dentro de uma disputa entre diferentes classes. A obra de Juliana Rojas e Marco Dutra, lançada em 2011, tem um tempo de maturação que toma o contexto da virada dos anos 2000 para 2010, enquanto a de Gabriela Amaral Almeida, exibida em 2017, dialoga com os ânimos já na metade da década. Temos, portanto, obras objeto que discutem com o período de maior turbulência política e

social brasileira desde o período da redemocratização.

O ambiente político serve de combustível para a correlação entre as obras e as duas emoções centrais aqui trabalhadas. Mesmo não tendo a questão política como foco da discussão nesta dissertação é importante levá-la em consideração, visto que se torna difícil não estabelecer paralelos entre as tramas e aquilo que se vê no desenrolar do embate político e social durante a década.

Outra questão que deve ser apontada antes de dar início a análise das duas narrativas é a utilização de alegoria como uma categoria de critério. O ressentimento, a violência e o cinismo moderno (falsa consciência esclarecida) são questões que envolvem os personagens e as ações ao longo dos enredos. A alegoria, por sua vez, é um conceito mobilizado na interpretação dos filmes.

Portanto, a alegoria também ocupa essa posição de ser levada em consideração na leitura do todo das obras, mas a questão aqui é trabalhar as trajetórias dos personagens dentro de uma perspectiva de classe. O vínculo entre esse desenvolvimento apresentado nas obras e o alegorismo do contexto da década é uma relação com o ambiente social e político, não uma comparação direta.

Diante disso, reparto os enredos dos dois filmes na estrutura de três atos: introdução, desenvolvimento e conclusão. A disposição será, portanto, da seguinte maneira: primeiro ato de *Trabalhar Cansa* (entre 00:00:00 min e 00:23:35 min) e primeiro ato de *O Animal Cordial* (entre 00:00:00 min e 00:27:50 min) neste segundo capítulo, segundo ato de *Trabalhar Cansa* (entre 00:23:36 min e 01:22:22 min) e segundo ato de *O Animal Cordial* (entre 00:27:51 min e 01:15:22 min) no terceiro capítulo, e terceiro ato de *Trabalhar Cansa* (entre 01:22:23 min e 01:40:19 min) e terceiro ato de *O Animal Cordial* (entre 01:15:23 min e 01:37:57 min) no quarto e último capítulo.

### **3.1 O PRIMEIRO ATO DE TRABALHAR CANSÁ (2011)**

Consequência da posição que tomo diante da tragédia dessa trajetória, nomeio esses capítulos de acordo com sua posição durante uma tempestade. A tormenta ainda está se formando neste primeiro momento tanto em uma obra como em outra. No primeiro ato desses filmes, observamos alguns indícios de algo terrível que está por vir. Considerando as emoções perpetradas (receio e ódio), uma repentina destruição pode vir na sequência, ou, como no caso de *Trabalhar Cansa* (2011) a tempestade que se segue não chega com um estrondo, mas evidencia uma total absorção dos indivíduos em um



universo receoso.

— Ele (Sr. Alfredo) virou pra mim e falou assim: “Soraia, pelo amor de Deus, só me aluga isso aqui pra gente séria!” (...) por isso que esse imóvel ficou fechado por tanto tempo, entendeu?

(TRABALHAR CANSA, 2011).

No início da obra *Trabalhar Cansa*, Helena está visitando um espaço comercial disponível para aluguel. A iluminação defeituosa piscando sobre o rosto da protagonista e produzindo um zumbido, os espaços sombreados ao fundo do cômodo, escassas mercadorias jogadas sobre prateleiras que se prologam até a escuridão, pingos d’água ecoando pelo aposento, todos fatores que somados nos apresentam um ambiente que não combina com a imagem vibrante, limpa e clara de um mercado.

A protagonista não deixa de apontar esses defeitos, receosa de fechar o acordo com a corretora Soraia (Elia Teruel). Helena toca uma parede com tijolos a mostra, um tanto quanto apodrecida. Pensa que o espaço precisaria de muitas reformas, o que é rapidamente contornado pela corretora ao oferecer os freezers e os caixas como estratégia de convencimento:

— Cê gostou disso aí (freezers), né Heleninha? Fala a verdade? Pode ficar com você de presente. Isso aí, o caixa também, tá bom? No final eles foram embora, deixaram tudo pra trás.

(TRABALHAR CANSA, 2011).

Quem são eles? Assim como muitos dos elementos comentados sobre o pequeno mercado, esse questionamento atrela à narrativa essa aura de mistério característico do gênero de horror. A fotografia que Helena tem a mão faz alusão a esse momento prévio quando o mercado ainda estava ativo com mercadorias nas prateleiras e clientes circulando. Porém, informações objetivas a respeito desse período dos antigos inquilinos só podem ser retiradas a partir de uma palestra realizada por Marco Dutra<sup>2</sup>.

O cineasta comenta que durante o processo de criação da história, junto a Juliana Rojas, ambos elaboraram toda uma historiografia antecedendo os eventos mostrados no presente do filme. Tudo aquilo que ocorreu entre os antigos inquilinos está então contido em algo que foi construído entre os diretores da obra exclusivamente no intento de saberem sobre quais eram as forças agindo durante o enredo de *Trabalhar Cansa* (2011), não algo

<sup>2</sup> Fonte: <[https://youtu.be/JXQ-\\_c5TW4U](https://youtu.be/JXQ-_c5TW4U)> Acesso em: 25 jun. 2021.

que efetivamente é explorado pelos sujeitos presentes da diegese. Portanto, para esta dissertação, estarei apenas dialogando com aquilo que nos é apresentado durante a obra, sem a contextualização particular feita entre os dois realizadores.

Mesmo diante de todos esses elementos apresentados na primeira cena, há algo de extrema relevância que é permeado ao longo da narrativa de maneira sutil. Enquanto ouve Soraia elogiando o imóvel, Helena pega uma das poucas latas de molho de tomate restantes nas prateleiras. O valor de quarenta e nove centavos em uma etiqueta suja e a forma com que a protagonista encara aquela lata, apresentam talvez o fator mais importante do enredo: o custo em se viver, tendo em vista o próprio título que alega um trabalho penoso, que apenas gera cansaço.

(...) a sociedade do desempenho e a sociedade ativa geram um cansaço e esgotamento excessivos. Esses estados psíquicos são característicos de um mundo que se tornou pobre em negatividade e que é dominado por um excesso de positividade. (HAN, 2015, n.p.).

A idealização de uma vida de classe média paulistana que almeja um empreendimento como receita para o sucesso seria a concepção de não ter mais que trabalhar para alguém, ser seu próprio chefe, lucrar de acordo com sua meritocracia, o que diante de uma realidade condicionada pela estrutura social, política e econômica, demonstram na prática o quão distante esse idealismo de uma vida de empreendedor independente é.

O receio se encontra exatamente nessa maneira de se imaginar sua própria realidade. A contraposição entre o ideal e o real se apresenta logo na sequência, quando Helena traz a filha Vanessa (Marina Flores) da escola para o apartamento e ambas se surpreendem com o pai, Otávio, sentado na sala quando deveria estar no trabalho. Sua expressão de desânimo, ainda que fingindo tranquilidade com a calorosa recepção da filha, já demonstra que algo muito errado aconteceu.

Os personagens de *Trabalhar Cansa* são muito silenciosos, usam um tom de voz baixo e parecem como que entorpecidos. Quando alguém levanta a voz, isso gera um grande impacto, desestabilizando a cena, em um filme quase inteiramente pautado pelo minimalismo, pelo rigor cinematográfico, domínio da narrativa, pelo *timing* preciso na montagem e na direção de atores. (SOUTO, 2012, p. 47).

Helena e o marido tomam vinho ao redor da mesa, enquanto este confessa ter sido demitido da empresa onde trabalhava. Ele mantém a cabeça baixa, parecendo não ter coragem de olhar para a esposa. Temos a impressão, com a conversa, de que a carreira de trabalho que Otávio vinha construindo na empresa foi o que proporcionou a família uma estabilidade financeira e um potencial de acesso disfrutado por essa família de classe

média na capital paulista.

Ao longo da trama, é evidenciado que os dois não necessariamente saíram de uma situação de pobreza e se elevaram àquele *status*, mas o fim da independência econômica que dez anos de trabalho proporcionavam faz a situação ser trágica. Não era apenas uma estabilidade financeira ao casal, mas uma estabilidade emocional, uma tranquilidade na vida, sem a necessidade de apelar aos pais que poderiam proporcionar ajuda, mas que significaria abandonar a premissa meritocrática, o ideal de ser independente e de construir suas próprias vidas com seu esforço pessoal.

O trabalho de Xavier (2003) trata especificamente sobre as relações de ressentimento social na esfera do audiovisual nacional durante os anos noventa, mas percebe-se o quão próximo esse diálogo se mantém nas obras da coleção produzidas do final de 2000 e ao longo de 2010. Isso, em parte, demonstra a já comentada aglutinação do gênero com a discussão social de diversas realidades brasileiras.

As personagens pautadas por um “caráter destrutivo”, de negação da vida, de vingança indeterminada contra o mundo não são uma exclusividade da década. Compõem um conjunto em que ressoam traços de décadas anteriores quando, seja no teatro, na literatura ou no próprio cinema, o ressentimento se fez figura nuclear, notadamente num filão que tem como eixo a tematização da decadência dos códigos patriarcais; caso, por exemplo, da literatura de Lúcio Cardoso e da dramaturgia de Nelson Rodrigues, ambas de significativa presença na produção cinematográfica desde os anos 1960, obras em que a frustração no casamento, a obsessão e o enredamento no passado geram cadeias de vingança que se somam a um mal estar no mundo do trabalho (arrivismo galopante) e no todo social, temeroso da violência dos pobres (que se dá quase sempre entre eles mesmos). (XAVIER, 2003, p. 314).

Tomando como pressuposto fundamental em *Trabalhar Cansa* (2011) esse mal-estar no mundo do trabalho, percebe-se por esse encadeamento de relações postuladas por Xavier (2003) que Otávio começou um processo em que a demissão é apenas o pontapé de uma série de desestabilizações da psique dos indivíduos envolvidos.

Mesmo diante dessa notícia, Helena persevera em seu objetivo e o casal acaba por dar seguimento ao seu projeto de empreendedorismo. Os dois chegam ao local para limpeza e organização. Ocorre a reiteração do mistério daquele espaço na forma de um vizinho do lugar, suspeitando do casal pelo fato da propriedade estar há muito vazia.

Algo interessante em se destacar nessa sequência não se encontra do lado de dentro, mas na rua do mercado de Helena. Ao chegarem para a limpeza, podemos ver pela primeira vez do outro lado da rua. Durante a obra inteira, nas vezes que observamos a vizinhança do mercado, todos os estabelecimentos parecem fechados ou esvaziados, a rua relativamente vazia, indícios do futuro fracasso de Helena diante de um cenário econômico do qual os sujeitos da história se consideram aquém.

**Figura 8** – O espaço externo com pouco movimento



Fonte: Fotograma de *Trabalhar Cansa* (2011)

Da mesma maneira como vimos os sujeitos perdidos em suas bolhas individuais em *Os Jovens Bauman* (2018), o cinismo moderno e a perspectiva autocentrada impedem um olhar mais crítico dos contextos sociais dos quais os sujeitos estão inseridos.

Da mesma forma que defendi existir uma série de elementos ao longo de *Os Jovens Bauman* (2018) que, se percebidos, teriam evitado a tragédia do desaparecimento dos primos, caso Helena e Otávio tivessem uma perspectiva mais abrangente e menos centrada em seus anseios imediatistas, não teriam que lidar com os horrores que se seguem ao longo da narrativa.

Após o título da obra, somos apresentados a Paula, terceira e última personagem com protagonismo no filme. Assim como na sequência anterior, o espaço mais uma vez traz mais informações do que as ações em si. Paula se encaminha ao prédio de Helena, afim de conseguir um emprego como empregada doméstica e babá. Pede informação justamente a uma mulher uniformizada de branco que carrega um carrinho de bebê, demonstrando o tipo de espaço social que Paula adentra.

Uma realidade de classe média alta onde uma doméstica é obrigada a se apresentar como subalterna. Não basta ser ela a responsável pela criação de uma criança, é necessário evidenciar que ela é “apenas a empregada”. Mesmo que Paula tenha relativa sorte de a criança do casal ser mais velha, o diálogo entre ela e Helena não fogem dessa realidade de subalternização.

A mais nova empreendedora precisa de tempo exclusivo para seu negócio, exigindo que Paula more em seu apartamento, no “quartinho da empregada”, diz que o primeiro mês

é apenas como experiência, sem registro algum, e quando Paula dá a entender que não está interessada, Helena muda seu tom em uma espécie de ameaça. Não uma ameaça pessoal de violência, mas de coerção a partir de uma estrutura social fundamentalmente violenta em suas engrenagens. Diz que o motivo da entrevista é exclusivamente por Paula ser parente de conhecida e que a garota jamais conseguiria um registro tão facilmente, ou seja, uma série de argumentos que mais demonstram a necessidade de Helena em conseguir alguém para substituí-la que do desespero de Paula em conseguir emprego.

A garota cede diante do fato de pertencer a classe baixa da sociedade que arca com situações mais pavorosas no mercado de trabalho que sujeitos pertencentes a classe média. O receio desta está representado na corda bamba entre se manter em sua posição ou cair na realidade de trabalho onde Paula já se encontra.

Considerando a recente demissão de Otávio, é um alívio para Helena que Paula tenha aceito uma proposta tão exploratória. Apenas com essa percepção vinda de fora que podemos chegar a essa relação de tamanha dependência de uma classe mais abastada a uma subalternizada. Lembra a relação estabelecida em *O Clube dos Canibais* (2019), onde o patrão, pertencente a uma classe ainda mais privilegiada que Otávio e Helena, mantém uma relação estreitamente dependente de segurança proporcionada por seus subalternos vigias noturnos, os quais ficam armados todas as noites de guarda na frente de sua propriedade.

Mesmo que em um primeiro momento é a doméstica ou o segurança noturno aqueles considerados submissos, são eles quem dão sustentação aos seus opressores, tendo assim, portanto uma relação de dependência invertida, mas que nunca poderá ser alegada como real.

Na sequência, Otávio aguarda em uma sala de reuniões até uma mulher chamada Márcia (Clarisse Kiste) entrar e cumprimentá-lo. Muito bem arrumado, ele tem um semblante otimista para sua entrevista de emprego. Pergunta sobre um amigo chamado Carlos, mas a mulher responde que ele não poderá comparecer, o que visivelmente o desanima um pouco.

Dois sujeitos entram na sala enquanto conversam, Márcia termina de encher uma bexiga para simular outro candidato. Junto a Otávio percebemos que aquela reunião não tem o objetivo de examinar suas qualificações, mas de fazer o treinamento dos dois jovens que acabaram de entrar no local. As perguntas feitas por Márcia aos três sujeitos presentes têm a clara intenção de fazer com que os dois exercitem seu poder de análise para com a figura de Otávio. Não demora muito para que o protagonista abandone a reunião.

Temos uma representação dessa massa trabalhadora que após destinar anos de sua vida a uma carreira de trabalho, vem a ser considerada economicamente inviável,

ultrapassada, descartável. Um sujeito que até então tinha uma relativa estabilidade financeira, uma relação quase natural para com seu trabalho, a promessa inquestionável de dignidade até o fim dos seus dias, tudo desmorona diante dos seus olhos nessa interação.

Depois de uma década sem preocupações, os horrores do mundo do trabalho mais uma vez dão as caras, mas agora em uma realidade onde o sujeito é considerado velho demais para ser interessante aos olhos dos que detém o poder da contratação. Uma sistemática que consumiu anos de sua vida, aproveitou-se dele no momento em que era de seu interesse, esperou chegar a uma fase da vida em que não há maneira de reintegrá-lo ao mercado de trabalho apenas para despejá-lo no desemprego.

(...) a economia do mercado de trabalho se intromete de forma particularmente destrutiva. O empregador pode optar entre voltar a treinar um homem de cinquenta anos, para atualizá-lo, ou contratar um jovem de 25 anos cheio de gás. Sai muito mais barato contratar o jovem cheio de gás — porque o empregado mais velho terá um piso salarial mais alto e porque os programas de retreinamento de empregados são operações onerosas. (SENNETT, 2006, p. 92).

Esse cenário de receio funciona como um barril de pólvora. A ansiedade de Helena em não ter sucesso em seu novo mercado, a realidade de um sistema econômico que não preza pela saúde mental de um funcionário há dez anos em uma função, descartando-o na primeira oportunidade, infla seus ressentimentos, seus pavores, suas perspectivas cínicas diante dessa realidade. A violência sistêmica desse contexto gera todos os ingredientes necessários para o exercício da violência subjetiva por parte dos sujeitos da narrativa, porém isso é algo que *Trabalhar Cansa* (2011), no contexto de uma sociedade de receio, elabora a longo prazo e não através de um momento crítico de extravasamento dessas ansiedades.

Vemos essa lenta trajetória na cena seguinte, onde nota-se os ciúmes que Helena passa a ter de Paula ao observar a doméstica cuidando de Vanessa. A empreendedora não apenas receia por seu sonho deveras comprometido diante da falta de renda do marido, ela precisa cortar um laço com sua filha e entregá-la a uma completa desconhecida de uma classe inferior.

De maneira afirmativa, comenta como Paula deve tomar conta de sua filha, utilizando assim desse mecanismo de defesa afim de compensar o fato de não poder mais partilhar do crescimento da criança. Esse mal-estar muda um pouco quando Helena chega ao mercado e vê uma fila de pessoas a porta para a entrevista de emprego. Percebe-se nisso que essas temeridades da classe média mais uma vez já estão impregnadas nas classes populares necessitadas de uma renda mínima para sobrevivência e sem opções. Ela entrevista Robson (Fred Mesquita), perguntando a respeito da última loja que o rapaz

trabalhava: “por que você saiu de lá?”. A resposta assume forma de agouro: “a loja faliu, abriram um hipermercado no bairro. Acontece, né?”.

Mais uma conversa que denota angústias reais na esfera econômica da sociedade. Grandes corporações que arrebatam todos os empreendimentos de pequeno e médio porte ao seu redor. Em uma estrutura social de concorrência, os peixes pequenos são facilmente tragados pelos grandes, afim de potencializar ao máximo os lucros.

Esses elementos estruturais da realidade econômica em que Helena vive, a ameaça em ser tragada por redes de supermercado, os comércios fechados na rua de seu próprio empreendimento, a cercam sem que haja por parte do texto fílmico alguma exacerbada atenção. São questões comentadas rapidamente, mostradas no plano de fundo, permeando as camadas do universo de *Trabalhar Cansa* (2011) sem que a narrativa desvie o foco dos personagens centrais. O que nos é atentado é a forma com que Helena, Otávio e Paula respondem a esses elementos.

Cada filme, tomado isoladamente, tende a assumir, de forma peculiar e às vezes questionável, uma postura estritamente psicológica ou moral face à experiência. Considerado, no entanto, em seu efeito global, esse cinema recente expressa as angústias que advêm da própria textura social marcada pelo senso de impotência diante de engrenagens gigantescas de poder que permanecem fora do alcance, no espaço off, talvez porque refratárias à representação visual, pelo menos dentro das normas escolhidas pelos cineastas. Embora aparentemente abstratas, estas engrenagens exercem papel fundamental, condicionando variadas formas de violência, incluindo as que se manifestam na vida privada enredada nos desejos miméticos e no circuito do ressentimento. (XAVIER, 2003, p. 327-328).

Enquanto o espaço ainda está sendo organizado por alguns dos funcionários como Antunes (Luiz Serra), Helena percebe um cheiro esquisito sendo exalado quando se aproxima da parede de tijolos apodrecida, que agora não está mais exposta. Antunes encontra uma marreta e uma pesada corrente enquanto arruma o espaço, perguntando a patroa o que fazer. Esta pede para guardar tudo no depósito.

Ao voltar para casa, Helena encontra uma toalha com uma mancha de sangue, o que imediatamente a alerta considerando ser o primeiro dia longe de Vanessa sob tutela de Paula. A preocupação dá lugar a uma certa melancolia quando descobre que a filha perdeu um dente de leite. Ela reage de forma contente quando Vanessa dá a notícia, mas percebe-se um lado angustiado da protagonista enquanto observa o dente em um copo de água. Logo na primeira vez em que não esteve com a filha, Helena perdeu um episódio de seu amadurecimento, tendo este sido acompanhado pela doméstica recém contratada.

**Figura 9** – Helena observa o dente da filha



Fonte: Fotograma de *Trabalhar Cansa* (2011)

Na cena final deste primeiro ato, Otávio e Helena estão em uma apresentação teatral da escola de Vanessa. O tema é sobre a libertação dos escravos e apesar da questão racial não ser um fator de filtro na construção dessa coleção tratada, existe algo significativo na relação de classes durante essa cena.

Assim como no primeiro momento em que vemos Paula, onde a personagem pede informação a uma babá uniformizada, percebe-se nesses espaços de circulação dos personagens de classe média marcas de suas realidades. Assim como parece comum uma babá negra uniformizada levando um bebê para passear na região onde moram aqueles sujeitos, a escola da filha realiza a técnica de *blackface* para representar negros durante a peça. Não há uma criança não branca durante a apresentação. O interessante é que a obra não aponta a escola, os pais, as crianças ou qualquer um como seres essencialmente maus, apenas articula como é a perspectiva da vida em uma realidade de classe média paulistana impregnada pelo racismo estrutural, pelos precipícios sociais, inclusive demonstrando uma insensibilidade inerente aos olhos desses sujeitos em respeito a essas questões.

Essa insensibilidade cínica nem ao menos é uma escolha, é uma perpetuação da realidade diante da maneira como essa foi imposta ao longo de suas vidas. Tendo em vista a maneira individualizada com que o cinismo moderno trabalha dentro dessa cultura social, perde-se qualquer tipo de vínculo com uma visão crítica perante essas “normalidades”.



A narração política da “história feita sem sangue” opera como alicerce para construção mítica da sociedade brasileira como a boa sociedade, una, indivisa, pacífica e ordeira. Dessa construção, um bom exemplo se encontra no elogio da harmonia e da estabilidade nacionais conseguidas graças ao patriarcalismo patrimonialista, feito por Gilberto Freyre, em *Casa-Grande e Senzala*. Ergue-se, assim, a imagem de um povo generoso, alegre, sensual, solidário, que desconhece o racismo, o machismo, a homofobia, que respeita as diferenças étnicas, religiosas e políticas, que vive sem preconceitos porque não discrimina as pessoas por sua etnia nem por sua classe social nem por suas escolhas sexuais, religiosas ou profissionais. A harmonia entre a casa-grande e a senzala afirma que somos um povo essencialmente não violento. (CHAUI, 2017, p. 37).

São nessas formas violentas constituídas no DNA dessas sociedades que se toma a visão não violenta da brasilidade, como comentado por Chaui (2017). Isso constrói uma forma receosa de vida que trabalha abaixo da superfície. A violência real para essa classe se resume ao ato subjetivo e nisso se concorda que o país seja violento. Entretanto, a visão harmoniosa da estrutura social se esvai ao perceber na construção da sistemática societária esses fenômenos agressivos das relações cotidianas.

A escola onde estuda Vanessa poderia ser a mesma de *Volume Morto* (2020). Um espaço onde imperam as decisões de uma classe média de pais que ditam aquilo que seus filhos devem ou não ouvir de seus professores, passando de uma força violenta inerente a interação habitual para algo que assume uma forma de violência direta.

### **3.2 O PRIMEIRO ATO DE O ANIMAL CORDIAL (2017)**

Assim como comentado no início do subcapítulo anterior, o primeiro ato dessas obras serve de maneira a apresentar o espaço no qual uma trajetória trágica será traçada. Na obra do começo da década, percebe-se que o cenário de receio do primeiro ato gera relações ressentidas, cínicas e de violência que atuam nas entrelinhas. É na sistemática social e não necessariamente nas interações individuais que essas questões se apresentam durante esse primeiro momento.

Tendo em mente a percepção aqui defendida em que estaríamos acompanhando o desenrolar de uma mesma psique em duas obras separadas, *O Animal Cordial* (2017) parte dessa sociedade já extremamente receosa desde seu princípio. Quando no primeiro ato do filme anterior estávamos vendo a ignição de um longo e serpentino rastro de pólvora, o que antecede a tormenta em *O Animal Cordial* (2017) são os cinco segundos antes do fogo chegar ao barril.

Tudo parece relativamente mundano durante a abertura da obra. Inácio, também proprietário de um empreendimento, conta dinheiro no caixa, a garçonete do restaurante, Sara, atende o único cliente, Amadeu (Ernani Moraes), enquanto os três funcionários da cozinha, Djair, Ana (Thais Aguiar) e Jura (Eduardo Gomes), preparam o que é para ser a última refeição antes do fim do expediente.

Sara começa a puxar assunto com o patrão, enquanto limpa taças de vidro ao seu lado. Basta o encostar de seus braços, para fazer a garçonete sorrir. A relação patrão e empregado aqui tem um enorme contraste quando comparada a forma com que Paula lida com Helena na primeira obra. A empregada doméstica realiza todas as funções exigidas por sua patroa, até mesmo quando rumam a um nível de serventia, porém ela não sente prazer ou qualquer tipo de ímpeto emocional para com sua chefe.

Sara, por sua vez, é uma mulher que há muito vem sendo constituída em um meio social sem horizontes ou perspectivas. Uma interação minimamente cordial que tem com um homem que ela considera como seu superior já é o suficiente para estimulá-la. Ao passo que se assemelha a Paula por ser uma mulher subordinada a funções “mais baixas”, Sara demonstra ter um maior tempo nesse mundo de submissão. Nos é comentado que o emprego de doméstica em *Trabalhar Cansa* (2011) é a primeira experiência de trabalho de Paula, enquanto a garçonete convive nesse universo há mais tempo e foi praticamente tragada por essa relação de obediência e admiração para com seus superiores.

Após entregar o prato com carne de coelho ao cliente, Sara se retira para os fundos do estabelecimento onde está Lúcio (Diego Avelino), outro garçom do restaurante. Este tenta convencê-la a sair para um encontro, mas ela desvia o foco da conversa comentando que não é profissional usar o celular durante o horário de trabalho como ele está fazendo. Logo em seguida, Ana aparece saindo da cozinha com um saco de lixo pedindo a chave do fundo, mas nenhum dos garçons está com ela.

Ao querer jogar o lixo pela porta da frente, Sara prontamente a contesta por ainda haver cliente no salão. Percebe-se na garçonete essa constante necessidade de defender o interesse de seu patrão, seja por questionar Lúcio usando celular, seja por repudiar a ideia de andar pelo restaurante com um saco de lixo em mãos. A intriga que começa a se formar naquele momento é rapidamente desmantelada com a chegada de Inácio.

A funcionária da cozinha, ainda que contrariada por não poder se livrar daquele cheiro, apenas abaixa a cabeça e se retira. Esse contexto de relações pautadas ainda pelo receio está à beira de uma explosão diante do acúmulo de ressentimentos existente. Sara é a funcionária que não precisa de mediação alguma do patrão para que esteja em total subserviência, mas isso também pode ser observado em Lúcio.

O sujeito recompõe uma postura ereta, esconde seu celular e prontamente se

voluntaria junto a Sara quando Inácio comenta que chegou cliente. Há inclusive um certo conflito entre os empregados com ambos insistindo em ficar além do tempo do expediente.

As diferenças e assimetrias são sempre transformadas em desigualdades que reforçam a relação de mando-obediência. O outro jamais é reconhecido como sujeito, tanto no sentido ético quanto no sentido político, jamais é reconhecido como subjetividade nem como alteridade e muito menos como cidadão. As relações, entre os que julgam iguais, são de “parentesco” ou “compadrio”, isto é, de cumplicidade; e, entre os que são vistos como desiguais, o relacionamento toma a forma do favor, da clientela, da tutela ou da cooptação; e, quando a desigualdade é muito marcada, assume a forma de opressão. (CHAUI, 2017, p. 43).

A maneira complacente desses funcionários ao tratar o patrão demonstra o patamar elevado com que Inácio é posto aos olhos dos dois. Ter um universo particular na forma de seu empreendimento, onde é admirado por seus subordinados e visto como um ser de índole inquestionável, é a única coisa que ainda mantém Inácio estável.

A cena que se segue demonstra o quanto essa artificial faceta de realidade do patrão se resume a poucos indivíduos, pois ao chegar na cozinha com a notícia de novos clientes acaba sendo imediatamente contrariado por Djair. Inácio argumenta que ainda restam quinze minutos para o fim do expediente e que uma famosa revista virá em breve, o que significa que o cozinheiro chefe deve realizar algo especial e inovador.

Ao ser questionado sobre o nome da revista, Inácio não tem resposta. A forma com que Djair o encara escancara os ressentimentos há tanto acumulados naquela relação entre o patrão e os funcionários da cozinha. Diferentemente dos garçons, Inácio não tem o mesmo controle sobre os sujeitos que são o motivo de seu empreendimento seguir existindo. A constante necessidade de sobrepor sua figura e forçá-los a uma submissão equivalente a dos garçons, estabelece esse ódio que vai sendo fomentado no íntimo dessa relação de trabalho. Djair é a personificação antagônica máxima à figura do patrão. Inácio é pego na mentira, mas o cozinheiro concorda em seguir o trabalho com a promessa de que essa será a última vez que os três serão tratados de forma submissa.

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. (SOARES e ROSSINI, 2019, p. 14).

Esse corpo não normativo de Djair tratado no trabalho de Soares e Rossini (2019), não se resume a uma questão física. Seus cabelos longos, sua cor, sua origem e sua sexualidade são fatores de suma importância para compreender o ódio que o patrão tem

de seu funcionário, porém esse corpo também se torna não normativo dentro do particular mundo de Inácio quando confronta, critica, resiste ser colocado em uma posição de submissão.

**Figura 10** – Djair encarando seu chefe



Fonte: Fotograma de *O Animal Cordial* (2017)

Essa classe inferior da pirâmide social deveria respondê-lo de cabeça baixa, realizar seus caprichos sem questionar, tê-lo como figura de admiração. Djair contrasta Sara e se torna uma segunda opção na desenvoltura de uma figura como Paula. Enquanto existe uma possibilidade da doméstica se tornar cada vez mais submissa com o passar dos anos, há potencial de abandonar sua maneira passiva de lidar com os patrões e ter maior consciência de seus direitos nas relações de trabalho.

Inácio atende sua esposa pelo celular e vai até o banheiro. Não sabemos exatamente do que se trata o assunto, mas o protagonista está evidentemente irritado. Termina a ligação ainda tendo certo tom cordial com sua esposa e quebra uma saboneteira. Vê seu reflexo e começa um monólogo:

— É, eu sou um artista. As receitas são minhas sim. Essa é uma pergunta difícil. A inspiração vem de tantos lugares, de minhas viagens, memórias de família. A minha receita mais famosa veio de um sonho, eu acordei e comecei a escrever como se eu tivesse sido possuído. Comida é arte. Minha equipe é entrosada...a minha equipe é entrosada sim. Se eu penso em fazer outra coisa?

(O ANIMAL CORDIAL, 2017).

**Figura 11** – A expressão abatida de Inácio durante seu monólogo



Fonte: Fotograma de *O Animal Cordial* (2017)

O patrão não responde a própria pergunta, mantendo um olhar frustrado para seu reflexo. Nesse momento, é colocado em pauta essa particularidade de uma classe média que desfruta de privilégios mediante sua posição superior de classe em relação àqueles que a serve, ao passo que conserva sentimentos receosos, ressentidos e odiosos. Da mesma maneira que a doméstica em *Trabalhar Cansa* (2011) começa sua vida no mundo do trabalho e se torna uma das duas versões dos funcionários no restaurante, o início da carreira de empreendedora de Helena pode culminar exatamente nessa versão frustrada e odiosa de Inácio, um sujeito que há muito está nesse universo.

Essa frustração de uma classe que, comparativamente, está inserida em um contexto de regalias, se aproxima mais uma vez daquilo que se vê nas figuras dos pais em *Volume Morto* (2020). Sujeitos que usufruem de mecânicas sociais que os privilegiam, mas que caso confrontados com uma série de empecilhos, podem se voltar contra tudo e todos. Uma vida de absoluta perfeição é o que se promete a essa classe, caso ela meritocraticamente atinja o sucesso, porém essas promessas servem exclusivamente para mantê-la nessa mecânica social, operando como uma falsa ideologia utópica, tornando-a cínica e fechada em sua percepção pessoal da sociedade.

A promessa da grande fortuna sem fim, uma vida sem o menor desconforto ou contraditoriedade, um paraíso pessoal, se demonstra impossível. A longo prazo, essa classe é levada ou a aceitação, ou a amargura (Otávio), ou ao ódio considerando que aqueles ao seu redor se tornam culpados pela sua suposta mediocridade. Como comentado por Xavier (2003, p. 327-328): “O ressentimento se escancara, vira tema de conversa,

atinge a condição de traço fisionômico de uma classe média feita de denegações, infeliz porque está no seu lugar e gostaria de estar fora dele”.

Sentados à mesa estão Verônica (Camila Morgado) e Bruno (Jiddú Pinheiro), o casal que acabou de chegar ao restaurante. Inácio e Sara vão atendê-los, demonstrando certo incômodo e pressa diante do horário tardio. O marido tem um ar de superioridade ao questionar a origem dos vinhos de Inácio, enquanto a esposa ironiza a maneira com que Sara pronunciou o nome francês de um deles.

Toda essa pompa de uma classe média alta que quando em posição de poder não se importa com a classe trabalhadora, a aponta como ignorante, pensa exclusivamente em sua realidade individual cínica. Inácio é o único que compartilha da mesma posição de classe do casal, porém sua condição naquele momento é daquele que serve. Ao ser tratado da mesma maneira que uma funcionária como Sara é acostumada, seu ódio só se torna ainda mais pujante.

A garçonete também se corrói tendo em vista que, após o atendimento, está nos fundos dizendo obscenidades sozinha como se xingasse Verônica. Inácio aparece, transformando o comportamento da funcionária imediatamente. Quando o patrão a pergunta sobre sugestões de como o espaço poderia ser melhorado, há uma aura radiante em sua expressão. Afinal, seu chefe e figura admirada demonstra levar sua opinião em conta.

De volta ao balcão do salão, Ana e Jura se apresentam diante do patrão enquanto Djair os observa ainda de dentro da cozinha. Amadeu, Verônica e Bruno os observam, a esposa em especial demonstrando repulsa ao sentir o cheiro do saco de lixo nas mãos de Jura. Revoltados, os dois funcionários exigem ir embora, sendo então demitidos por Inácio. Deixam o lixo no chão e se vão.

Sara se prontifica a levar o lixo para fora sem pedido algum do patrão, permitindo uma conversa direta apenas entre Djair e Inácio. O cozinheiro, agora com seus cabelos soltos, diz que precisa resolver muitas coisas com o patrão, não seguindo a ordem de voltar a cozinha. Se senta na frente do balcão e faz questão de jogar seus longos cabelos para trás, o que faz Inácio olhar com preocupação para o casal que acompanha a cena. Verônica e Bruno parecem evidentemente estarecidos com a figura de Djair.

— Cara, não dá mais pros meninos ficarem presos aqui até tão tarde, não dá de jeito nenhum. A gente precisa resolver sobre isso e sobre outras coisas também.

— A gente vai se acertar...”cara”.

O tom debochado com que o patrão enfatiza o “cara”, somado a sua preocupação em ter sua clientela em contato com aquele corpo não normativo (SOARES e ROSSINI, 2019), demonstra duas facetas da relação de ódio constituídas na personalidade de Inácio.

Por um lado, existe a qualidade pessoal de quem é Djair: um personagem que contraria o olhar normativo daquela classe média conservadora, e por outro lado, a forma com que Djair não se intimida pela figura do patrão. O chefe de cozinha não apenas o contraria, mas o faz na frente da clientela, diminuindo ainda mais seu *status*.

Esse ambiente “criado” com a presença de Djair, aciona várias engrenagens de uma mecânica de violência. Não há qualquer violência física: o patrão não puxa seu funcionário pelos cabelos até a cozinha, o casal não joga os pratos de comida no chão, apenas os olhares, a forma com que cada indivíduo ali reage diante daquele sujeito de classe inferior com semblante atípico, configura uma série de relações de violência inerente ao convívio social dessa classe representada.

(...) a violência não é percebida ali mesmo onde se origina e ali mesmo onde se define como violência propriamente dita, isto é, como toda prática e toda ideia que reduza um sujeito à condição de coisa, que viole interior e exteriormente o ser de alguém, que perpetue relações sociais de profunda desigualdade econômica, social e cultural, isto é, de ausência de direitos. Mais do que isso, a sociedade brasileira não percebe que as próprias explicações oferecidas são violentas porque está cega para o lugar efetivo de produção da violência, isto é, *a estrutura da sociedade brasileira*. Dessa maneira, as desigualdades econômicas, sociais e culturais, as exclusões econômicas, políticas e sociais, a corrupção como forma de funcionamento das instituições, o racismo, o machismo, a intolerância religiosa, sexual e política não são consideradas formas de violência, isto é, a sociedade brasileira não é percebida como estruturalmente violenta e a violência aparece como um fato esporádico de superfície. (CHAUI, 2017, p. 39).

Essa violência sistêmica dá lugar a violência subjetiva logo na sequência quando dois assaltantes invadem o restaurante, trazendo Sara que até então levava o lixo para fora. São eles Magno (Humberto Carrão) e Nuno (Ariclenes Barroso), o primeiro portando um revólver enquanto o outro tem um estilete. Rendem os três clientes rapidamente, dando especial atenção a Verônica que é estuprada enquanto Bruno é obrigado a assistir.

Quando Nuno tira a camisa da frente do rosto, Magno chama sua atenção e começa um desentendimento entre os dois. Um disparo é ouvido, tendo Inácio agora um revólver apontado para Magno. Nuno cai no chão sangrando ao passo que o outro assaltante direciona a arma para Inácio. Os dois se encaram por alguns instantes até Magno ceder pelo fato de seu revólver ser de mentira.

Amadeu aconselha chamar a polícia e Djair manda telefonar para uma ambulância, mas Inácio tem outros planos. Este manda Sara pegar fita e corda no depósito para, nas palavras dele, “dar um trato” em Magno, o que é rapidamente contestado por Amadeu. Sara,

como funcionária submissa, atende ao pedido do chefe e amarra o assaltante. Verônica está em choque, quer que todos ali sejam presos e quando Sara a oferece água, chama a garçonete de “sua nada”.

Quando Djair se prontifica a ajudar todos ali, querendo que o baleado seja levado a um posto de saúde, Inácio o acusa de complô e aponta o revólver para o cozinheiro. Amadeu pede a funcionária para chamar a polícia mais uma vez. Sara o denuncia como policial.

Todo o ódio contido em Inácio extravasa com essa oportunidade. Como já comentado, a classe média apenas identifica a violência subjetiva, justificando assim uma resposta na mesma moeda. Enquanto a mecânica social condicionava a um ambiente de ódio e violência sistêmica, não havia ainda necessidade dessa explosão de ressentimentos. O rastro de pólvora finalmente chega ao barril e a tormenta chega através de um episódio de violência subjetiva. Inácio se vê absorto em uma perspectiva onde aquelas figuras ao seu redor, com exceção de Sara, tramam contra ele.

O cliente calado que não se impressionava com nada que lhe era oferecido, o casal que o trata como uma servil classe inferior, criminosos que nem ao menos devem ser considerados seres humanos, e principalmente seu cozinheiro, todos culpados. Este último, responsável por levar o empreendimento sobre seus ombros, a figura da qual Inácio depende e ao mesmo tempo despreza tanto por sua aparência quanto por sua resistência em se subalternizar, é o maior inimigo de Inácio. Todo seu ressentimento e sua visão autocentrada culminam com uma resposta violenta, trancando aqueles personagens no restaurante e fazendo-os de refém com a ajuda da garçonete.

Esse tipo de discurso encontra terreno ideal na classe média tradicional e conservadora. Ele permite articular e expressar tanto o ódio aos pobres – que “viveriam” da política – como sua superioridade moral em relação às outras classes. Esse segmento seria o único de fato sincero e bem-intencionado, ao contrário tanto das elites hipócritas, que só pensam em dinheiro, quanto dos pobres manipulados pelo populismo. (SOUZA, 2018, n.p.).



## 4 A GRANDE TEMPESTADE

Frente ao exposto no capítulo anterior, percebe-se diferentes maneiras com que uma sociedade pautada pelo receio e uma que transborda relações odiosas estabelecem suas fundações. *Trabalhar Cansa* (2011) nos apresenta os dilemas com que Helena, Otávio e Paula se encontram, ao passo que *O Animal Cordial* (2017) posiciona Inácio, Djair e Sara em um cenário de provação.

Como já mencionado, a obra de Juliana Rojas e Marco Dutra debate com um espaço político e social das realidades brasileiras durante a virada da década de 2000 para 2010. A forma com que o gênero de horror articula as aflições, ansiedades e dramas pessoais de cada um dos três protagonistas opera nas relações mais intestinas das sociedades desse período de tempo. Dificilmente esses personagens extravasam seus ressentimentos, mantendo o tom entorpecido comentado no texto de Souto (2012).

Em contrapartida, o filme de Gabriela Amaral Almeida volta-se a uma discussão sobre os desamparos sociais na metade da década de 2010, momento em que a disputa no ambiente político se tornava cada vez mais crítica. Isso gera uma relação de ódio e violência entre os personagens centrais que extrapola a maneira mórbida da primeira obra.

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. (SOARES e ROSSINI, 2019, p. 5).

Tomemos as realidades de cada um dos personagens do primeiro ato da obra de 2011 para perceber as frustrações e ressentimentos que cada um ali acumula. A questão é perceber como nesse primeiro momento as pressões realizadas pelas mecânicas de exploração ainda se encontram em um momento em que a resposta das personagens mantém um certo tom de civilidade, mesmo que de maneira superficial. Da mesma maneira que não se pode tomar como real uma súbita transformação da mecânica social e política no decorrer da década, o que acontece, por exemplo, na maneira exploratória com que Helena lida com Paula não é algo diminuto que repentinamente transmuta-se na pavorosa maneira violenta com que Inácio trata Djair.

São nessas relações ressentidas, violentas e cínicas com caráter de civilidade que se encontra o estopim para a explosão do barril de pólvora vista ao fim do primeiro ato de

*O Animal Cordial* (2017). Caso não houvesse uma conflituosidade até então civilizada entre Inácio e Djair, também não haveria uma exteriorização odiosa por parte do patrão.

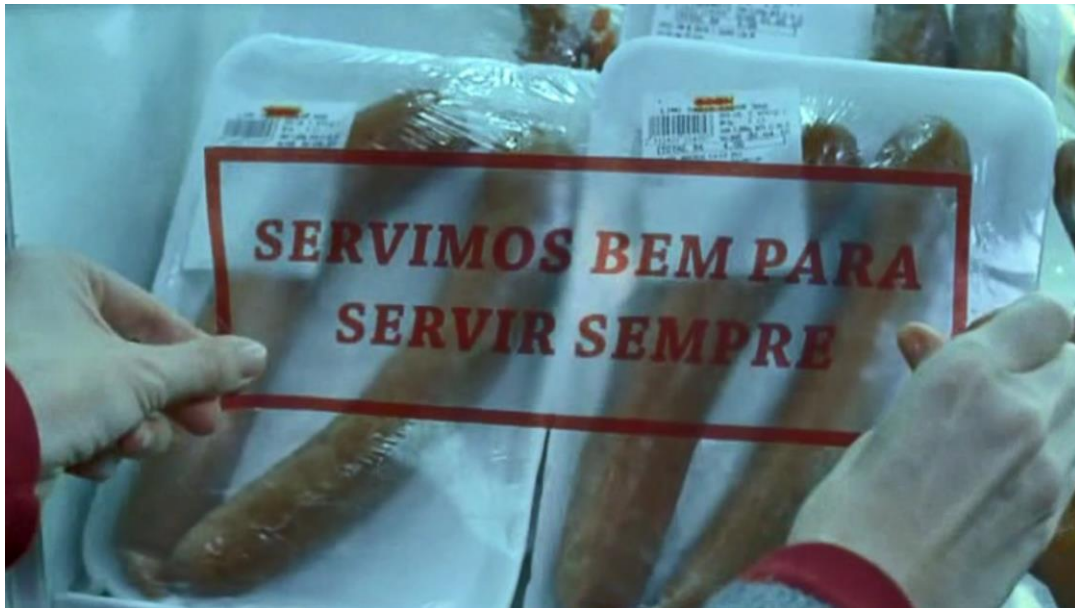
Agora que a formação tempestuosa paira sobre a cabeça de todos esses personagens, veremos como ocorre a destruição em cada um desses dois cenários. Os personagens do primeiro filme terão seus dilemas agudizados, o que dificultará a constância letárgica mantida até então, ao mesmo tempo que o episódio de provação entre vida e morte do segundo, irá expor uma série de particularidades vindas à tona diante de um cenário de cataclismo moral.

#### **4.1 O SEGUNDO ATO DE TRABALHAR CANSA (2011)**

As carnes são organizadas no açougue do mercado de Helena. O plano seguinte desse segundo ato de *Trabalhar Cansa* (2011) resume bem a aura que se instaura nesse momento: as mãos de Helena em plano detalhe que colam um adesivo no vidro com os dizeres “servimos bem para servir sempre”.

O receio da empreendedora e a abordagem social da obra mais uma vez mostrando sua faceta nas pequenas especificidades dos espaços. Nesse momento há reiteração da apreensão da protagonista referente ao comentário do candidato à vaga de funcionário em uma das cenas do primeiro ato. Para Helena, conceber um horizonte em que seu mercado não sobrevive é um ataque ao seu sonho. A luta meritocrática da protagonista em satisfazer sua clientela é o que impulsiona a personagem nessa falsa consciência de sucesso pessoal independente dos mecanismos atuantes fora de campo.

**Figura 12** – O otimismo presente no ideal meritocrático



Fonte: Fotograma de *Trabalhar Cansa* (2011)

O mercado idealizado, e não me refiro dessa vez ao empreendimento de Helena, mas às relações de mercado, traz um vínculo entre luta pessoal e sucesso. A questão para a protagonista está em um desempenho primoroso, compreendendo neste algo que manterá seu sonho vivo eternamente. Caso seu mercado atender aos anseios da clientela, satisfazê-la, colocá-la em primeiro lugar, haverá correspondência por parte dos fregueses.

Não há nada que poderia ficar entre a protagonista e seu sonho, além de sua própria força de vontade. As engrenagens da mecânica social estão para além de sua percepção imediata e pessoal. A superestrutura econômica imposta em sua realidade pouco importa, sendo a própria ideologia instaurada que perpetra essa concepção cínica e individualista da própria realidade.

Retomo o fato dos demais empreendimentos da vizinhança mostrados com as portas fechadas. Dentro dessa concepção voltada ao indivíduo, o fracasso dos demais poderia ser explicado com uma resposta simples: nenhum deles de esforçou o suficiente, ou, nenhum serviu bem, portanto, nenhum poderá servir mais.

Francisco de Oliveira considerava o neoliberalismo uma ideologia totalitária, porque não admite visões de mundo outras que não as orientadas pelo individualismo possessivo maximizador de utilidades em mercados desregulados. A desregulamentação radical dos mercados não é outra coisa senão a privatização radical da sociabilidade, a negação do Estado como mediador dos encontros cotidianos e dos conflitos de interesse, que devem todos ser resolvidos entre agentes livres e “iguais” nos mercados. (...) Para o neoliberalismo radical, a democracia é não apenas indiferente, como pode tornar-se sério empecilho à eficiência dos mercados desregulados, simplesmente porque os governos, dependentes de votos, estarão sempre tentados a medidas “populistas” de proteção da sociedade. (CARDOSO, 2020, p. 229-230).

A imersão de Helena nessa visão de mundo individualista comentada por Cardoso (2020), ainda permite certo otimismo para com o futuro. A promessa de sucesso diante de seu esforço meritocrático a coloca em uma posição de esperança, porém essa euforia é imediatamente contrastada quando uma de suas primeiras clientes (Lucélia Machiavelli) está decepcionada ao ser atendida.

A cena em questão se passa enquanto a funcionária Gilda (Gilda Nomacce) ensina a patroa a operar o caixa do mercado. Existe uma relação amistosa entre as duas que afasta a perspectiva de subordinação nas interações entre patrão e funcionário. Diferentemente daquilo já visto com Paula, Helena é cordial com os empregados do mercado. O fato da patroa se referir a Antunes, durante o primeiro ato, por “senhor”, a maneira gentil com que pede ao funcionário Ricardo (Thiago Carreira) para montar uma pilha de caixas de bombom, a forma amigável com que trata a funcionária do caixa, tudo aponta para como a patroa intenta conter seus ressentimentos e apreensões ao almejar sucesso.

A cliente insatisfeita diz faltar leite desnatado, o que é confirmado posteriormente por Gilda, mesmo Helena sabendo que isso não pode ser verdade. A rosa que a protagonista entrega a todos os clientes como lembrança de abertura é recebida de maneira irônica pela cliente: “dá rosa e desconta no azeite”. As interações cordiais acobertam uma série de relações odiosas que até o momento não podem ser expressas, fomentando as desesperanças de Helena em seu íntimo.

Na sequência, voltamos a Otávio que agora tem seu perfil colocado em um *networking* para, teoricamente, facilitar sua busca por emprego. Ele teme em um primeiro momento ter a informação de que já se encontra há dois meses sem trabalho, mas a funcionária (Ana Petta) o reconforta dizendo que com aquele sistema todas as empresas terão acesso aos seus dados.

Isso por um lado soa interessante, mas os comentários seguintes da funcionária sobre o longo tempo que muitos passam desempregados determinam outro raciocínio frente ao sistema tecnológico ali empregado. Se por um lado, todas as empresas terão acesso aos dados, facilitando essa relação de contratação, por outro significa que existe uma enorme quantidade de sujeitos disponíveis como que em uma prateleira de opções. Cada empresa pode verificar uma quantia imensa de sujeitos e comparar minuciosamente cada um deles, afim de encontrar o que melhor lhe convém.

Ao fazer uma foto, pede a Otávio para tirar a gravata com a intenção de deixar o protagonista com “um ar mais jovem”. A posição da câmera atrás de Otávio, permitindo ver apenas seu rosto refletido no vidro, acaba por nos fazer focar na maneira lenta com que ele

se desvencilha de sua gravata.

Mais uma vez, o fantasma da inviabilização perante a idade do sujeito se apresenta de forma opressiva. Tantos anos destinados a um espaço que o consumiu para apenas jogá-lo de volta ao mercado competitivo de trabalho, acabam por fortalecer os ressentimentos e o sofrimento do personagem.

No início da década de 1990, quando entrevistei profissionais de publicidade, meus interlocutores se mostravam preocupados com a eventualidade de já terem "dobrado o cabo" ao completarem trinta anos de idade, e de já estarem "fora do jogo" aos quarenta. A organização de ponta efetivamente tende a tratar empregados mais velhos como pessoas acomodadas, lentas, com pouca energia. Na publicidade e nas comunicações, o preconceito contra a idade converge com certos pontos de vista em matéria de gênero: as mulheres de meia-idade costumam ser particularmente estigmatizadas como carentes de vigor; este duplo preconceito também se manifesta nos serviços financeiros. (SENNETT, 2006, p. 90-91).

É interessante o paralelo que ocorre no filme *O Clube dos Canibais* (2019), quando o personagem Jonas (José Maria Alves), que acaba por ser contratado pelo casal de protagonistas ricos, ainda está em busca de emprego. Ao ter seu perfil também colocado em um banco de dados, a funcionária lista suas experiências de trabalho como garçom, *motoboy*, segurança, frentista, bombeiro hidráulico, guia turístico e servente de pedreiro, funções destinadas geralmente às classes mais baixas.

Ao passo que o sujeito se encontra em uma posição de classe subalterna a de Otávio, consegue um emprego rapidamente quando o casal de canibais se interessa por ele. O fato do espaço que ocupa nas relações trabalhistas o destinarem a uma relação de maior serventia, como é o caso de Paula, faz o personagem ter relativa facilidade em encontrar um trabalho. Ao mesmo tempo, a classe média não se dispõe a ocupar uma vaga que a explorasse de tal forma, a conservando por mais tempo no desemprego.

Mesmo em uma situação de exploração como a que Paula ocupa, não há um acúmulo de ressentimentos e frustrações pessoais com a falta de perspectiva de emprego como é o caso de Otávio. Por mais que haja variáveis nessa questão, neste momento especificamente, a classe média se encontra mais desamparada que a classe baixa.

Retornando ao mercado, Helena nota uma pequena infiltração na parede onde antes apareciam os tijolos expostos. Ela tenta evitar o problema que corrói seu empreendimento por dentro colocando um aramado com produtos na frente. Esconder aquele problema trabalha em paralelo com a faceta de esperança diante do cenário de ansiedade e receio.

**Figura 13** – A suposta infiltração no mercado de Helena



Fonte: Fotograma de *Trabalhar Cansa* (2011)

A patroa chama a atenção de Ricardo em relação ao leite desnatado, pois ele foi o responsável em receber a mercadoria. A cliente estava correta mais cedo e o produto de fato está em falta. Ao final do dia, Helena joga muitas de suas rosas fora indicando a falta de clientela. Percebendo a melancolia da protagonista, Gilda tenta animá-la, demonstrando mais uma vez esse ímpeto da funcionária em estabelecer uma conexão mais íntima do que apenas manter um distanciamento entre patroa e empregada.

Do outro lado da rua escura, um cachorro late em direção ao estabelecimento de Helena. Aquele ambiente noturno, os latidos do cão ecoando pela rua vazia e a reação intrigada da protagonista, são elementos que instauram uma afinidade maior com a canonicidade do gênero de horror, a qual se apresenta de forma esporádica no decorrer da trama.

Enquanto Paula e Vanessa assistem televisão juntas, Otávio está deitado na cama. A doméstica parece cada vez mais à vontade ao lado da filha do casal, o que na prática torna o distanciamento da mãe mais acentuado. O marido declara pela primeira vez uma total falta de esperança na recuperação de sua posição como um homem de relativo sucesso. Helena pede para que ele se cale.

A forma com que o marido responde à esposa: “quer mandar em mim agora?”, ainda demonstra leveza, porém essa é a primeira vez que presenciamos a protagonista oficialmente ser elevada a posição de “chefe da família”.

Na manhã seguinte, o marido a ajuda no pequeno mercado. Ele arruma um boneco de Papai Noel em tamanho humano que dança e toca música natalina ao ser acionado

através do movimento dos transeuntes. Um momento de contrastes ocorre quando um sujeito mais novo (Julio Machado), vestido de terno e gravata, conversando em um celular como se estivesse tratando de negócios, pergunta a Otávio onde ficam as cervejas. O rapaz é contestado por Otávio: “eu não trabalho aqui não, amigo”.

**Figura 14** – A contraposição entre duas figuras no mercado de trabalho



Fonte: Fotograma de *Trabalhar Cansa* (2011)

O protagonista não consegue admitir estar naquela posição de funcionário de mercado, principalmente ao ter que tratar com uma figura como aquela. Poderíamos estar presenciando o próprio personagem há dez anos tendo acabado de assumir uma posição de destaque em sua antiga empresa, enquanto no presente Otávio está “ultrapassado”, desempregado, cheio de ressentimentos e incertezas sobre o futuro.

Isso fica muito claro quando pararmos para observar os ideais que se impõem aos sujeitos pelo supereu da cultura contemporânea. Um dos mais disseminados é o famigerado comando: seja feliz. E se não puder sê-lo, pelo menos tenha a decência de dissimulá-lo. Neste ponto a lógica neoliberal do capitalismo encontra amplo material para garantir o acesso a essa tão almejada felicidade, desde que o sujeito possa pagar o preço, que nem sempre é apenas financeiro. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2018, p. 62).

Helena e Gilda verificam que mais um produto está em falta no mercado, o que se segue é o retorno do estranho odor que a protagonista havia sentido durante o primeiro ato. O mercado mais uma vez demonstra ser um cenário que representa o atual sentimento de receio e aflição que opera abaixo da superfície. A gosma escura que começa a vazar do chão é a mais pura materialização de todo essa incerteza fomentada no íntimo daqueles

personagens.

**Figura 15** – Os horrores são materializados no interior do mercado



Fonte: Fotograma de *Trabalhar Cansa* (2011)

Otávio, Helena e Inês (Lilian Blanc), mãe de Helena, voltam para o apartamento e são surpreendidos por Vanessa e Paula terminando de montar a árvore de natal na sala. A patroa e a doméstica se aproximam, ambas de perfil em primeiro plano com pouca profundidade de campo enquanto a família está ao fundo entretida com a árvore. Helena declara: “é que eu monto com ela todo ano”.

É perceptível com essa *mise-en-scène* a maneira com que a mãe precisa manter seu ciúme distanciado dos ouvidos da filha. A intenção inicial da patroa em ter sua funcionária disponível todo o tempo em casa foi concebida de forma a facilitar a vida da personagem em detrimento da de Paula. A classe baixa ali serviria apenas de maneira a proporcionar uma série de facilidades para que a classe média pudesse realizar seus objetivos de vida. O que acontece de fato é a demonstração de que, independentemente de os subordinados não contestarem esse cenário de violência objetiva, ainda serão vistos como um empecilho na vida ideal projetada pela classe média.

Essa natureza na relação da família com Paula se torna ainda mais cínica com a entrada da personagem Inês. Na primeira interação que esta tem com a doméstica, constantemente ressalta seus erros. Comenta da falta de atenção com a sujeira da louça, assertivamente exige cuidado com os pratos, aponta que a geladeira está suja, uma série de determinações com o intuito de colocar Paula em seu lugar a margem da família.

São nessas colocações que notamos o uso da violência sistêmica, a qual demarca



as posições hierárquicas no exclusivo intento de rebaixar aquele que já está em uma posição submissa. Não depende apenas do esforço de Paula para ser considerada uma boa funcionária, depende dos receios, desamparos, ressentimentos e dúvidas pessoais daqueles que estão acima dela. Ou seja, a fantasia meritocrática assumida pela classe média também inexistente quando esta se coloca na posição de avaliadora.

Essa ideologia do esforço pessoal é posta à prova quando o casal verifica as contas do mês e percebe que o dinheiro não é suficiente. Uma das soluções, por exemplo, é cortar a televisão a cabo, o que é contornado por Helena em função da filha estar de férias. É interessante um paralelo existente nisso e em uma cena da obra *Sequestro Relâmpago* (2018), quando a protagonista Isabel tenta convencer seus sequestradores de que eles todos são iguais.

A garota tenta pacificá-los apontando que um por cento da população detém quase tudo, enquanto o restante acaba por se enquadrar em uma mesma configuração de classe. Isso é rebatido por um deles questionando se a garota já havia ido a *Disney*, se fez faculdade, se tem descarga em casa, todas questões que são respondidas afirmativamente. Em uma realidade construída sobre um precipício social, as mazelas das diferentes classes possuem uma imensa diferença. O casal em *Trabalhar Cansa* (2011) se vê em um ponto crítico da vida onde seu sacrifício é não poder proporcionar canais exclusivos de televisão à filha. Em contrapartida, Paula com a “sorte” de ter um emprego deve se contentar com um pequeno rádio que lhe serve de entretenimento quando acaba seu serviço do dia.

Para além disso, Helena comenta sobre a ajuda que Inês poderia proporcionar aos dois, mostrando assim que essa classe tem algum tipo de refúgio durante esse cenário crítico. Porém, como já comentado anteriormente, a percepção meritocrática conservada por Otávio não admite algo assim, pois seria o mesmo que aceitar uma suposta mediocridade. O marido levanta da mesa, deixando Helena e a mãe sozinhas. Esta comenta sobre como Otávio parece abatido e pede muita reza à filha, o que é contestado por Helena, pois o marido não tem religião. Ainda assim, a mãe insiste: “mesmo assim tem que rezar. Na idade dele é quase impossível arranjar um emprego”.

Dois pontos importantes merecem ser destacados com esse comentário. O primeiro refere-se à religiosidade sem real significância. Dentro da perspectiva burguesa individualista do cínico moderno urbano, a religião acaba por deixar sua função do sagrado, da fé e de Deus, e passa a ter uma relação de sucesso na vida material. A reza não anseia por demonstrar virtuosidade, mas cumprir uma espécie de exercício cotidiano que almeja o sucesso.

O segundo aponta para a reiterada mecânica da violência objetiva que transforma Otávio em uma peça que passou do prazo de validade. A ideia de uma sociedade pautada

pela felicidade, como comentado por Albuquerque Junior (2018), transforma os indivíduos em detentores absolutos do percurso de suas vidas, o que infere em seu sucesso ou fracasso.

Os casos de Inácio e William são também paradigmáticos para a massa da classe média brasileira. A trajetória de vida descendente de Inácio, que perde um emprego bom e lucrativo e tem de se adaptar a uma ocupação com menos status relativo e um terço dos ganhos anteriores, o deixa ressentido e frustrado. Ele não compreende que sua situação atual decorre de uma configuração social e econômica muito mais abrangente. Socializado no mercado, com uma concepção de mundo liberal, culpa a si mesmo pelo fracasso. Ele tenta desesperadamente abrandar uma autopercepção desvalorizada, que poderia levá-lo, como tantos, ao alcoolismo e à depressão, canalizando-a para um objeto externo. (SOUZA, 2018, n.p.).

Descobrimos que Paula evita sair durante a noite para se divertir, receosa de como seus padrões reagiriam. Existe ali, portanto, uma tendência para o trabalho submisso e adestrado sem a necessidade da figura do chefe, como é o caso de Sara em *O Animal Cordial* (2017). Basta a mãe da protagonista se aproximar do cômodo em que a doméstica se encontra para que esta volte ao trabalho, apague seu cigarro e mantenha uma postura cordial, configurando assim esse controle social sem a necessidade de ordens verbais.

Xavier (2003) ao criticar a obra *Cronicamente Inviável* (2000) assume uma posição ácida contra a maneira totalizante de enquadrar tudo e todos da sociedade brasileira como elementos problemáticos da desenvoltura social do país. No entanto, o trecho a seguir acaba por sintetizar muitos dos receios sociais abordados em *Trabalhar Cansa* (2011), com a diferença de que no caso desta obra não há necessidade por parte dos autores em diminuir as esferas sociais brasileiras através de um complexo de vira-lata. Enquanto a obra do período da retomada, segundo Xavier (2003), se coloca em uma posição de absoluto valor moral, nota-se no enredo de Juliana Rojas e Marco Dutra uma sintetização das angústias sociais de diferentes realidades brasileiras, sem uma formulação acusadora, mas que trata de como esses componentes infligem emocionalmente diferentes classes sociais.

De qualquer modo, seu esforço de totalização põe aqui os brasileiros no laboratório do medo, das hipóteses idílicas ironizadas, dos ódios recíprocos que desmontam o mito da simpatia e do jeitinho, dos comentários ressentidos que azedam a alegria e o carnaval. É a gangorra entre a falsa conciliação e o surto colérico da empregada que não tem saída; o desencanto do rico, mas não tão rico, alienado que não queria estar aqui; a má consciência da mulher arrivista; o exibicionismo do homossexual metido a esperto; enfim, a mediocridade meditativa do professor contrabandista. Uns com vergonha do que são, outros com vergonha de onde vivem, o que lhes resta é partilhar o preconceito entre as regiões, a luta de classes, o ódio recíproco das etnias, a guerra dos sexos, a paranoia das cidades, a incompetência dos inconformados, a perversidade dos bolsões onde ainda se vive junto à natureza, para destruí-la. (XAVIER, 2003, p. 328).

A sequência seguinte talvez seja a mais configurada dentro da canonicidade do

gênero nessa obra. Inês liga para Helena pedindo a filha que traga creme de leite para casa. Helena, que já havia saído do trabalho, retorna ao mercado sozinha a noite. Ouvimos latidos furiosos direcionados ao estabelecimento.

A protagonista entra no mercado e começa a colocar na cesta de compras algumas latas de creme de leite. O ambiente desolado e soturno envolve a personagem. O silêncio é quebrado com a música natalina que já sabemos ser produzida pelo boneco do Papai Noel vinda de fora do enquadramento da câmera. De acordo com o que nos é informado, o mecanismo é acionado através de sensores de movimento, porém Helena é a única no estabelecimento. A câmera a acompanha em um lento *travelling* para a esquerda, passando por uma das prateleiras e entrando em outro espaço do mercado imerso na escuridão onde está o boneco dançarino.

Helena vê a porta do depósito ao fundo se abrir e anda em sua direção. Ao entrar no cômodo não encontra ninguém, mas algo passa por trás dela, nem nós que temos a visão voltada para a personagem conseguimos identificar qualquer entidade, apenas vemos as cortinas esvoaçarem. Ao retornar para o espaço escuro do mercado, o boneco volta a dançar e tocar sua música naquele ambiente vazio.

**Figura 16** – O cenário do mercado durante a cena



Fonte: Fotograma de *Trabalhar Cansa* (2011)

Esse momento confirma que algo não natural persegue os sujeitos envolvidos com o mercado. Em uma obra como *O Rastro* (2017), a figura fantasmagórica da garota morta no hospital assume uma representação alegórica política e social. Ela possui forma física que busca vingança diante de um universo de políticas corruptas que a levaram a morrer.

Em *Morto Não Fala* (2018), o fantasma da esposa assassinada também admite uma representação física que por sua vez reage aos fenômenos de violência subjetiva dentro da mecânica social.

Em contrapartida, a monstruosidade representada em *Trabalhar Cansa* (2011) está nas entranhas daquele espaço alegorizante do mercado. Não existe uma verdadeira materialidade da aura de receio que interage fisicamente com os sujeitos da trama. Essa figura, como veremos até o final deste segundo ato, existe, mas assume a função de núcleo das mecânicas opressoras fora de campo. Os dramas sociais e horrores da vida urbana brasileira são elementos que circundam essa entidade e atingindo os personagens. Não é, portanto, uma força que atua fisicamente ou conscientemente, como no caso das duas outras obras da coleção.

A protagonista parece atordoada quando a mãe tenta começar uma conversa. Ao questionar Helena, esta comenta sobre seu receio referente ao cachorro que insiste em latir para seu estabelecimento, mas a entrada de Paula faz a patroa se calar. Um ar de desconfiança paira no ambiente, enquanto a doméstica bebe um pouco de água. Em silêncio, Paula retorna ao seu minúsculo quarto, senta em sua cama e continua ouvindo seu rádio, interação da qual dispõe naquele ambiente intimidador.

**Figura 17** – O quarto em que a doméstica deve se trancar após seu expediente



Fonte: Fotograma de *Trabalhar Cansa* (2011)

No dia seguinte, Soraia e Alfredo (Ney Piacentini), proprietário do espaço, acompanham o conserto do piso onde vazou a gosma preta. Para encontrar a razão do problema, Antunes precisou quebrar tudo e retirar um amontoado de pelos recheados com

vermes que entupia o encanamento. Ao pedir as notas fiscais, Helena leva os dois para o depósito e encontra Ricardo retirando produtos das caixas e guardando em uma sacola.

Antes de interrogá-lo, porém, a questão dos antigos inquilinos é trazida novamente à tona quando Helena pergunta a respeito dos pertences deixados no espaço. Soraia confirma que ninguém sabe qualquer contato deles, tendo ela mesma procurado pelos sujeitos.

A tensão antes da conversa entre Helena e Ricardo pode ser sentida até mesmo em Gilda que, ao ser alvo de uma pequena brincadeira de um freguês, reage de maneira desconcertada e agressiva.

Temos pela primeira vez uma amostra da protagonista deixando seu comportamento entorpecido e dando vazão ao ódio fomentado em seu íntimo. Diante dos questionamentos da patroa, Ricardo a responde zombeteiramente, mas ao invés de contestar como sempre faz, Helena explode: “tá louco de falar assim comigo? Me respeita! Você vê o duro que eu dou nesse mercado e é muita falta de noção levar coisa pra casa escondido!”.

Até o final da obra não há confirmação de que Ricardo furtou os produtos que vêm sumindo do mercado. Ele admite estar levando para casa algumas das mercadorias, mas justifica dizendo que estavam todas prestes a vencer, o que é suficiente para a patroa demiti-lo. Esse momento talvez seja o ponto de virada na trajetória da protagonista àquilo que vemos em Inácio durante *O Animal Cordial* (2017).

A empreendedora já havia usufruído da violência sistêmica ao lidar com Paula, apresentou ressentimentos conformados em seu íntimo, consolidou sua visão cínica diante da mecânica social na qual está inserida, porém é a primeira vez que impõe sua autoridade de forma subjetivamente violenta. Ela grita e demonstra um imenso ódio ao lidar com seu funcionário. Não existe para ela algo mais sagrado que aquele seu empreendimento.

Estar consumida por essa aura de infortúnios que corroem seu sonho, fazem-na tomar Ricardo como primeira válvula de escape para extravasar seus ressentimentos acumulados. Ao chegar em casa, também descarrega seu ódio em Paula, respondendo à doméstica de maneira agressiva pela primeira vez: “não acho mais nada nessa casa!”.

Enquanto preparam a comida, Paula quebra um ovo e encontra um embrião formado ao lado da gema. A patroa retira-o e segue o preparo da receita até a eletricidade cair. Como na forma de um vírus, aquela energia agourenta se deslocou do mercado com Helena para sua casa. Não é uma narrativa de fantasmas ou maldições, mas de um momento de crise social expresso nas manifestações de ódio da patroa.

A próxima vítima de Helena é seu marido. Considerando a posição em que o “homem da casa” agora se encontra, ele também se torna uma figura que deve submissão à esposa. Dessa vez, o motivo da insatisfação da protagonista é pelo fato do marido, em seu contínuo

ideal meritocrático, não ter pedido dinheiro para pagar uma conta:

- Acho que você não precisa ficar com essa cara, né?
- Que cara que você quer? Me fala, eu faço pra você.
- (...) eu tava esperando entrar um dinheiro.
- De onde, porra? Da onde que vai entrar um dinheiro? Vão te fazer uma doação?
- Você não precisa gritar!
- Por que? Tá com medo que sua filha pense que você é um bosta?

(TRABALHAR CANSA, 2011).

Essa sequência de diálogos ao passo que proporciona o momento de maior desabafo dos ressentimentos pessoais da esposa, expõe o maior horror do marido. Otávio era o responsável por manter a família financeiramente, tendo dez anos de relativa estabilidade em sua posição. Não somos informados sobre o que a esposa fazia antes do início do filme, porém é possível suspeitar de acordo com os elementos da trama que Helena mantinha a casa e criava a filha.

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. 54-55).

Ao usar a referência de Helena como dona de casa, havia um relativo equilíbrio nas funções do casal. O marido passava o dia fora, sem tempo de lidar com a filha ou com a manutenção da casa, mas ao mesmo tempo sem ter imprevistos financeiros considerando seu salário invariável. Visto na cena em que as contas do mês não fecham, Helena depende de uma renda imprevisível vinda do mercado. Somado a isso, Otávio não dedica seu tempo livre aos cuidados da filha ou do apartamento, tendo em conta a necessidade de Paula como babá e doméstica. Isso gera um peso sobre Helena que Otávio não tinha, ao passo que tensiona os ressentimentos e temores do marido que se posiciona como um ser inútil.

Um paralelo a esse cenário aparece em *Volume Morto* (2020). A primeira impressão que temos de Roberto é a de ser o homem da família constantemente ocupado com seu serviço, o que faz sentido devido as frequentes ligações que recebe. Ao fim, descobrimos que ele se tornou dono de casa, fato que é rapidamente negado pelo personagem ao se intitular *freelancer*.

A cena seguinte de *Trabalhar Cansa* (2011) se passa na véspera de natal quando estão presentes a família de Helena e Samanta (Daniela Smith), irmã de Otávio. O casal conserva um olhar de descontentamento, quando a irmã começa a contar uma história

assustadora de um enorme morcego visto por ela e Otávio em uma noite de natal. A escuridão do cômodo contraposta pela luz alaranjada de baixo para cima criam um ambiente semelhante ao de histórias contadas em volta de uma fogueira. Quando Samanta imita o som agudo do morcego, Helena começa a sangrar pelo nariz.

**Figura 18** – Fluidos vazando são mau sinal em *Trabalhar Cansa* (2011)



Fonte: Fotograma de *Trabalhar Cansa* (2011)

Há uma rápida reconciliação do casal logo em seguida, momento em que Helena é presenteada por Otávio com um anel. Assim como no caso do personagem de *Volume Morto* (2020), o marido revela ter aceito um trabalho por comissão. O ódio de Helena surtiu efeito na decisão do marido em conformar-se com qualquer emprego que surgisse, independentemente do quão frustrante possa ser para um indivíduo em sua posição de classe.

Após as reprimendas da patroa, Paula conversa pelo celular sobre uma entrevista de emprego. Diante da agudização desse cenário opressivo instaurado, a doméstica tem cuidado para que não seja ouvida por ninguém da casa. Isso demonstra como os caminhos que Paula pode seguir estão abertos. Enquanto havia comparado uma tendência para a atuação submissa de Sara, agora vemos que a doméstica não tem apreço emotivo para com seus patrões ou seu trabalho. Ao aproveitar qualquer melhor oportunidade para se livrar daquela situação, percebe-se que Paula desenvolve maior proximidade com Djair

A personagem recebe um telefonema de Helena pedindo para acordar Otávio, função que é terceirizada para Vanessa considerando o receio que Paula tem em incomodar seu patrão. O marido mente a Helena dizendo que já havia começado a

trabalhar. Sentado agora na frente de um computador, o protagonista faz ligações ofertando seguros de vida para uma corretora:

— Eu sinto muito, mas olha, com certeza essa situação vai ser temporária, a senhora vai ver. Vamos fazer o seguinte: eu vou agendar pra ligar pra senhora novamente daqui há dois meses. Até lá o seu marido já conseguiu um novo emprego certamente e seria importante investir no futuro.

(TRABALHAR CANSA, 2011).

Um sujeito desesperado em busca de emprego tendo que se sujeitar a um trabalho por comissão e que ironicamente encontra outra família em igual situação pesarosa. Esse rápido momento demonstra como Otávio é apenas mais uma peça de uma estrutura social que parece desfalecer. Nesse cenário, ninguém está mais seguro de uma vida com estabilidade, as transformações ocorrem cada vez mais rapidamente e a competição passa a ser o que conduz os afetos. O ser humano vive em constante receio de perder o pouco que conseguiu e a desestabilização emocional torna-se regra. Segundo Sennett (2006, p. 81-82): “Na "sociedade das capacitações", muitos dos que estão enfrentando o desemprego receberam uma educação e uma capacitação, mas o trabalho que buscam migrou para lugares do planeta em que a mão-de-obra especializada é mais barata”.

Apesar da reconciliação do casal e uma aparente leveza de Helena durante a véspera de natal, todos os seus funcionários do mercado acabam por sofrer com a odiosa força ainda vigente na patroa. Enquanto câmeras de segurança são instaladas dentro do mercado, confirmando seu contínuo e intensificado receio, Helena adverte Gilda por estar atrasada, ainda que exclusivamente segundo seu próprio relógio.

A patroa intimida o açougueiro Jorge (Hugo Villavicenzio) para comparecer durante o carnaval, mesmo sendo feriado. Ela passa a revistar os pertences dos funcionários antes de serem liberados após o trabalho. Percebe-se que a psique da personagem está completamente desestabilizada perante todos os infortúnios que lhe foram impostos até então.

Esse tipo de solidariedade e empatia imediata entre os membros de uma classe se contrapõe ao preconceito em relação aos que não fazem parte do mesmo mundo social. Assim, quem consome cachaça ou cerveja barata, come bife gorduroso no almoço, veste camiseta regata e bermuda e fala com erros de português, sem demonstrar o menor senso estético, é percebido como sendo “menos gente” por todos das classes privilegiadas. Isso não exclui o contato social, quando, por exemplo, entram nas casas de classe média para fazer a faxina ou consertar algo. Mas com essa gente não se travam amizades reais, não se casam, não se fazem negócios. (SOUZA, 2018, n.p.).



Ao início da obra, a personagem em seu receio tenta conciliar uma maneira relativamente harmoniosa de conviver com as figuras submissas ao seu redor: seus funcionários, sua doméstica e seu marido. Ainda que, como já argumentado, houvessem controvérsias em sua relação com Paula, existia ainda uma cordialidade intrínseca na maneira de agir. A violência utilizada ainda se restringia exclusivamente a uma relação sistêmica, os ressentimentos de classe eram resguardados em seu interior.

Porém, as opressões das engrenagens sociais fora de campo excitaram suas frustrações, medos e receios a ponto de a personagem ser convertida em uma figura que se utiliza das mesmas mecânicas para disseminar aos seus subalternos esses sentimentos na forma de ódio.

Até mesmo Otávio acredita que sua esposa está sendo opressiva demais com os funcionários. Enquanto os dois conversam sobre isso no depósito, o marido percebe marcas de garras imensas na parede atrás de uma estante. Se agacha para encontrar uma coleira grotesca acorrentada a mesma parede, mais um dos pertences perdidos dos antigos inquilinos.

É interessante como os protagonistas não discutem a respeito desses episódios, levando em consideração o fato de não haver o que se discutir. Afinal, a única conversa sobre esse assunto é a de que aquele lugar seria assombrado por algum tipo de monstruosidade e diante de um universo cinematográfico que não se configura em uma concepção de realidade absurda, alegar algo assim seria o mesmo que acreditar que o boneco do Papai Noel está possuído.

Na cena seguinte, os dois discutem pelo fato de Helena decidir trabalhar durante o feriado, sendo que os dois haviam planejado viajar com Vanessa. Enquanto a mãe se distancia da filha em função de seu empreendimento, Paula se diverte com a garota ao ajudá-la a arrumar a mala.

Apenas Otávio e Vanessa vão de férias para a casa de campo da mãe de Helena. Durante a viagem, eles visitam um museu com animais empalhados. O pai diz a filha que ressecam os corpos dos animais quando morrem para deixá-los daquela maneira, questão que se conecta com aquilo que se esconde no supermercado da esposa.

**Figura 19** – Monstruosidades aparecem de forma recorrente ao longo da história



Fonte: Fotograma de *Trabalhar Cansa* (2011)

Uma chuva destrói o objetivo de Helena em aproveitar o feriado para trabalhar. Água começa a inundar a frente do mercado, escorrer pelas paredes, algo quebra uma das janelas e Helena acaba por rever a situação da parede com infiltração após tanto tempo. Os meses em sua trajetória de receio e ódio são representados na forma da enorme mancha preta que agora ocupa quase a totalidade do espaço em questão. Essa força sintetizadora de receios e ressentimentos mostra estar pronta para finalmente implodir.

Helena aparece em seu ponto mais miserável, no momento seguinte, enquanto assiste o desfile das escolas de samba pela televisão. Ainda que ela pareça tentar se reconciliar com Paula, convidando-a para assistir na sala, percebemos que a protagonista não conseguiu abandonar o uso das engrenagens sociais de violência sistêmica, pois o “agrado” a Paula é pago com a doméstica sendo forçada a fazer a limpeza do mercado. Após varrer o depósito, Paula tem um semblante amedrontado ao caminhar lentamente em direção a patroa. Diz ter encontrado algo enquanto realizava o serviço no fundo e deposita o objeto sobre o caixa na frente de Helena: uma enorme garra suja.

**Figura 20** – A opressividade do mercado ganhando cada vez mais força



Fonte: Fotograma de *Trabalhar Cansa* (2011)

Enquanto olha mais uma vez para a suposta infiltração, a dona do mercado nota um cliente presente. Este olha de volta para a protagonista e ela percebe ser Ricardo. A ansiedade toma conta da personagem, pedindo a Gilda que fique de olho no ex-funcionário. Enquanto isso, Helena se mantém no caixa olhando para as telas das câmeras de segurança.

A forma com que Ricardo encara Helena ao passar as compras no caixa exprime uma verdadeira sensação de ressentimento guardado pelo sujeito. Lembremos que a estrutura da mecânica social que oprime Helena acaba por fazer da patroa um elemento de perpetração de frustrações e ódios. Agora que Ricardo assume um posto acima do de Helena, como clientela que deve ser servida, seu rancor pode ser expresso sem o receio de retaliação.

A convivência da família com os empregados, seja no mercado ou na casa, parece fazer com que toda a narrativa se situe num clima de instabilidade, ameaça da ordem e tensão. A maioria dos medos dos protagonistas está fundada na culpa, na má consciência, um possível medo de vingança (sobretudo do ex-funcionário demitido, acusado, sem provas, de furtar produtos do supermercado). Todo o mal-estar que se insinua como reação aos empregados, mas que ainda assim paira difuso pela trama, acaba materializado, num gesto alegórico de Dutra e Rojas, na figura desse monstro. (SOUTO, 2018, p.178-179).

Essa figura do monstro comentada por Souto (2018) é pela primeira vez mostrada na próxima cena. Mesmo tendo uma conexão direta à reação de Helena com seus funcionários, essa carcaça expressa alegoricamente o acúmulo de receios perpetuados nas

realidades de todos os personagens, principalmente nas dos três protagonistas. Assim como conferi que o receio se instaura abaixo da superfície e se exterioriza na forma dos ressentimentos reprimidos, da violência sistêmica e na visão cínica individualista da realidade, o monstro mantido nas entranhas do mercado opera da mesma maneira.

Sozinha na escuridão de seu empreendimento, Helena traz a marreta guardada no depósito durante o primeiro ato e destrói a parede que há tanto lhe desconcertava. A monstruosidade literalmente desaba sobre a protagonista, revelando a dimensão dos horrores sociais presenciados até então na obra reunidos em uma só forma.

## **4.2 O SEGUNDO ATO DE O ANIMAL CORDIAL (2017)**

Enquanto a tempestade de *Trabalhar Cansa* (2011) se inicia com uma rajada de ventos, a obra de Gabriela Amaral Almeida prefere nos acertar imediatamente com um destrutivo raio seguido de um estrondoso trovão. Quando deixamos a trama desta obra, Inácio chegara em seu ponto de ebulição, diferenciando-o de sua contraparte em *Trabalhar Cansa* (2011).

O patrão expressa uma falsa cordialidade com seus reféns amarrados na cozinha enquanto mantém a faceta usada ao atender clientes: “vocês me desculpem pelo incômodo”. Inácio sustenta um sorriso o tempo todo em que lida com todas aquelas figuras postas sob sua dominância.

Bruno tenta intimidá-lo usando seu título de advogado, o que não surte efeito algum. Quando um deles tenta depreciar seu estabelecimento ironizando a ideia de que Inácio serve carniça, o personagem pausa por um segundo. Obviamente, aquilo o atinge mais que qualquer tipo de ameaça, porém ele contorna a situação afim de depreciar o trabalho de Djair: “(...) essa é pra você”.

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. (SOARES e ROSSINI, 2019, p. 7).

É nessa contradição trabalhada por Holanda (1995) em seu *Raízes do Brasil* que a cordialidade do indivíduo brasileiro é contestada. A falsa simpatia de Inácio mascara todo o

ressentimento e ímpeto por violência internalizados há muito. O receio acumulado diante das pressões da mecânica social extravasa na forma de violência subjetiva e o momento mais oportuno para isso foi justamente naquela noite.

Verônica pede para ir ao banheiro e é acompanhada por Sara. A mulher tenta convencer a garçonete a acabar com aquilo, implora para que a perdoe, tenta negociar dizendo que poderia melhorar sua vida. A protagonista, sem ter sua fidelidade para com o patrão arruinada, reage violentamente.

Diante do que foi exposto na obra até então, aquela seria a primeira vez que Sara está em um patamar de poder em relação àqueles a sua volta. Os ressentimentos contidos na funcionária, o fato de ser obrigada a aturar as determinações dos clientes, suas gozações, e a maneira condescendente com que Verônica a trata, faz a personagem externalizar seu ódio: “você não sabe nada da minha vida. Não me chama de menina que eu tenho um nome. Meu nome é Sara!”.

Em uma situação como aquela, a tendência é a do indivíduo que comete o crime desejar não ser identificado, mas Sara quer ter seu nome e identidade revelados. Ela precisa se sentir alguém pela primeira vez. Tendo em conta que sempre foi posicionada de maneira submissa, aquela oportunidade pode ser a primeira e última que terá para manifestar seus ressentimentos.

Nuno segue no chão do salão tentando se manter vivo, enquanto Inácio aprecia seu sofrimento. Sara deixa Verônica sozinha no banheiro, vai até o chefe e senta-se ao seu lado, agradecendo-o. Ele nem ao menos sabe o motivo, mas ela crê que Inácio a tenha salvo dos assaltantes. Sua perspectiva confinada exclusivamente em seus afetos a impõe um horizonte onde patrão é uma figura que verdadeiramente se importa:

- (...) vou te dar um aumento. Por tudo.
- Não precisa.
- Não, eu faço questão.

(O ANIMAL CORDIAL, 2017).

O patrão nem ao menos precisa demonstrar estar preocupado com a garçonete, ela quem deve se provar disposta a acompanhá-lo até o fim. A garota firma sua posição como uma classe baixa que cultua a figura do chefe, coloca-o em um patamar inabalável diante da falta de perspectivas que a mecânica estrutural da sociedade a submerge e a torna presa fácil de manipulação. O patrão torna-se o ícone do sucesso, da vida de riquezas da qual ela não pode usufruir e da moral a ser seguida sem questionamentos.

Retornando ao banheiro, Sara é surpreendida por Verônica que escapa com um canivete. Ao perceber que a porta do restaurante está trancada, a mulher volta-se para

encara Inácio que aponta o revólver em sua direção. Essa curta cena de ação é acompanhada por uma trilha que remete ao subgênero de horror violento italiano dos anos setenta e oitenta: o *splatter*. O ritmo acelerado e conturbado da trilha musical dialoga com essas obras do subgênero, tendo em vista certas similaridades que o objeto em questão possui. Verônica confronta o protagonista: “você não é homem pra me matar. Olha bem pra você. É muita pose pra pouca merda”.

Basta o incentivo de Sara com um sussurro no ouvido do patrão para que ele atire no coração da mulher. Inácio absorve aquele exercício de violência de maneira quieta, tendo assumido seu papel de dominação masculina contrário às alegações de falta de virilidade. Sara, por sua vez, encara aquele ato de forma vingativa, esboçando um sorriso ao ver a figura que a subjugava deixar de viver.

**Figura 21** – Inácio e Sara após assassinares Verônica



Fonte: Fotograma de *O Animal Cordial* (2017)

O restante dos personagens se desespera ao ouvir o tiro vindo do salão. Inácio encara seu reflexo no espelho do banheiro e prova do próprio sangue deixado pelo corte de Verônica em seu rosto. Enquanto isso, Sara age de maneira animalesca ao cutucar e brincar com o cadáver ensanguentado. Se apresenta para Inácio usando o brinco e os saltos de Verônica. Um plano fechado nos seus pés mostra que são muito apertados, mas o importante para a personagem naquele momento é seduzir seu patrão, ter coragem de pela primeira vez demonstrar seus sentimentos para ele, nem que seja necessário trajar-se com pertences que não fazem parte de sua realidade de classe. Os dois se beijam, fazendo sangue espalhar por seus rostos.

A garçonete tenta convencer Inácio a fugir e a conversa toca um ponto importante em que há reiteração da intriga existente entre a personagem e os funcionários da cozinha. Mais cedo, ela havia demonstrado não ter apreço por Djair, Ana e Jura, mas ao ser questionada pelo patrão, que achava que todos eram amigos, contesta dizendo que nenhum deles presta.

A violência dos pobres entre si e os surtos coléricos de personagens fracassadas é expressão de uma experiência marcada pelo senso de impotência diante das engrenagens sociais, vivência de becos sem saída que, no máximo, oferecem uma figura intermediária, um capataz qualquer, para quem pode ser canalizada a revolta. (XAVIER, 2003, p. 329).

Esse ressentimento entre os que compartilham da mesma posição social é diretamente proporcional a admiração que a personagem tem pela figura situada acima. Porém, não há reciprocidade nos sentimentos de um para o outro. Inácio segue com a mentalidade de que após aquela noite, sua vida seguirá a mesma, seu estabelecimento funcionará da mesma maneira e não haverá qualquer tipo de retaliação diante de seus atos.

Seu foco ainda é o ódio nutrido por Djair. Em sua mente, o cozinheiro é o responsável por tudo aquilo: do episódio do assalto até o motivo de suas aflições cotidianas. É interrompido pela ligação de sua esposa que não é atendida graças ao pedido de Sara. Nuno dá seus últimos suspiros antes de morrer, tendo seu corpo depositado no fundo do estabelecimento junto ao de Verônica.

De volta à cozinha, o ex-policial Amadeu questiona Djair se de fato ele tem alguma coisa a ver com o assalto, o que é respondido de maneira irônica pelo cozinheiro:

— É foda mesmo. A culpa é sempre do preto, né? Do preto, do paraíba, do viadinho. (...) Eu pedi demissão do restaurante há mais ou menos um mês. Esse lugar aqui sem a minha comida não é nada. Entendeu porquê aquele filho da puta não vai deixar barato pro meu lado?

(O ANIMAL CORDIAL, 2017).

Como já apontado durante a análise de *Trabalhar Cansa* (2011), a classe média, ainda que em sua posição de privilégio, é dependente da classe baixa. Assim como Helena usa de seu poder fundamentado na mecânica da violência sistêmica para submeter Paula a seus interesses, Inácio faz o mesmo com Djair. Ambos os funcionários, mesmo quando submissos diante da estrutura social imposta, são os responsáveis por permitir com que os sonhos dos empreendedores sejam possíveis.

Paula aceita uma proposta exploratória que alivia ligeiramente a situação econômica da família de Helena, Djair é responsável pela força produtiva do empreendimento do

patrão. Essa dependência torna um sujeito de classe média como Inácio em um acúmulo de ressentimentos.

Tendo em vista seus preconceitos particulares somados ao seu ódio de classe, a figura de Djair converte-se em inimigo. Considerando que a perspectiva do patrão compreende a necessidade de submissão por parte de seus funcionários, o cozinheiro acaba por contrariar essa determinação estrutural. Sua constante atitude desafiadora agrava os ressentimentos e a fúria de Inácio.

Para os estratos da classe média, sobretudo de sua massa, ameaçada de proletarização, a violência fascista passa a ser tentadora. Como esses setores são “meritocráticos”, a alternativa seria a de verem a si próprios como “fracassados” e culpados pelo próprio fracasso. O fascismo permite “exportar” a agressividade que seria dirigida contra si mesmo – levando ao alcoolismo e a outras formas autodestrutivas – para um bode expiatório. (SOUZA, 2018, n.p.).

Ao tomar o fascismo comentado por Souza (2018) como uma forma de exportar o acúmulo de ódio dessa classe, deve-se considerar as nuances com que isso pode ocorrer. Helena ainda opera dentro de uma configuração objetiva, utilizando majoritariamente da violência sistemática. Por sua vez, uma figura como Inácio, há muito mais tempo acumulando esses receios, se volta a um extravasar de maneira subjetiva, transformando a violenta exploração de seu funcionário em uma ânsia por matá-lo.

Figuras como o casal rico de *O Clube dos Canibais* (2019), seriam considerados personagens que já institucionalizaram esse extravasar odioso. Tendo constituído um plano formalizado de contratação, matança e consumo, os ricos canibais são um exemplo eficiente de violência objetiva e subjetiva de classe.

Sob o olhar de Inácio, Sara começa a desamarrar Djair, enquanto o cozinheiro a questiona:

- Menina, aprende: pra ser puta tem que se dar valor, visse?
- Cê tem inveja de mim.
- Inveja de tu, Sara? Olha pra mim, olha pra tu, pra onde tu tá indo.

(O ANIMAL CORDIAL, 2017).

Notemos mais uma vez essa disputa entre elementos da mesma classe que se encontram em polos ideológicos opostos. As contradições de interesses dentro do mesmo patamar classista também geram ressentimentos e violência, assim como comentado por Xavier (2003). A questão está de um lado existir uma personagem afundada em uma perspectiva ideológica que tenta mimetizar a de uma classe que contraria seus próprios interesses, ao passo que em oposição está aquele que defende os interesses de seus



iguais.

Quando nenhum dos dois responde onde está Verônica, o cozinheiro começa a gritar com Sara. Aponta ela como motivação da virilidade do patrão ter finalmente florescido, enfurecendo Inácio que o adverte enquanto mira a arma para sua cabeça: “cala a boca! Cala a boca, seu viadinho!”.

O ódio em particular para com a sexualidade de Djair serve como forma de sintetizar os ressentimentos de Inácio. Dentro da constituição societária em questão, seria complexo demais exteriorizar sua fúria por meio do conflito de classes. Pior ainda seria admitir seu ressentimento derivado da frustração em saber que depende daquele sujeito para sua sobrevivência. O que resta, portanto, são as qualidades físicas e a orientação sexual do cozinheiro como válvulas de escape para que o ódio do patrão possa ser expresso.

O cidadão de bem (estamos nos referindo predominantemente a um discurso e não a um sujeito específico) é aquele que se pretende “íntegro”, tal significante merece desdobramento. Podemos destacar algumas características de alguém dito íntegro, tais como: conduta irrepreensível, totalmente probo, honesto, incorruptível etc. Percebam que tais adjetivos representam muito bem - pelo menos no campo do enunciado - as bandeiras erguidas por aqueles que se colocam como defensores da família, da moral e dos bons costumes. A integridade nesse aspecto corresponde a uma suposta retidão do caráter e tem suas aspirações pautadas em ideias altamente cerceadores. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2018, p. 75).

Em *Volume Morto* (2020), os pais exigem um registro da submissa professora relatando em vídeo ser culpada pelos problemas do filho. Utilizando da mesma estratégia, Inácio posiciona o celular a frente do cozinheiro, querendo que este se declare responsável pelo assalto:

— Eu já saquei qual é teu problema comigo e não tem nada a ver com cozinha, com comida, com receita. Teu problema comigo, Inácio, é meu cabelo grande, é minha sobrelha muito bem-feita, é meu perfume de rosa. Tua cisma é meu cú! Agora diz que não é? Diz.

(O ANIMAL CORDIAL, 2017).

O plano fechado em perfil que se desloca do rosto de um para o outro durante essa fala, sintetiza precisamente essa relação conflituosa entre os dois. Esse é o momento em que Djair aproveita para escancarar o exato motivo de Inácio não o suportar. O patrão nem ao menos consegue retrucá-lo como vinha fazendo até então.

Sendo a última alternativa para justificar seu ódio, Inácio volta-se para Magno. Ele ordena saber o que Djair fez, se é responsável por aquela noite, se estimava rancor ou ódio contra sua figura. É evidente o desespero em precisar de algo que legitime seu ranço contra o cozinheiro. Para o personagem, imaginar que Djair nutria algo contra ele o mantinha em

um estado de receio, mas saber que seu ódio não era compartilhado, que seu chefe de cozinha não se mantinha submerso nos mesmos ressentimentos, é algo que o desestabiliza. Sua ânsia por aniquilá-lo precisa ser justificada afim de manter sua sanidade.

Magno utiliza essa brecha para colocar Inácio contra Sara, acusando-a de ser sua mulher e de que queria o dinheiro do patrão. Ela reage desesperadamente àquelas acusações: “mentira (...). Eu não ando com marginal, viu? Você é sujo, menino, você é podre, você é podre moleque! (...) Nunca te vi! Para de falar meu nome!”. Em sua posição de poder, Sara emprega a mesma condescendência de Verônica, perpetrando as relações da estrutura social opressiva e contrariando sua necessidade inicial em ser reconhecida por seu nome.

É perceptível que a personagem não teme por sua vida naquelas circunstâncias. A questão não é a possibilidade de Inácio matá-la, mas daquela figura tão admirada pela garota deixar de tê-la como aliada. Seu desespero está atrelado aos sentimentos que sustenta pelo chefe em sua posição de total submissão. Sua integridade física dá lugar em nível de importância para a percepção que Inácio tem dela e isso a faz implorar diante do patrão.

**Figura 22** – A submissão de Sara para com seu chefe



Fonte: Fotograma de *O Animal Cordial* (2017)

Em resposta, Inácio corta a garganta de Magno e se adianta para fazer o mesmo com Djair, mas ao invés disso apenas corta seu cabelo. Uma vez mais o protagonista se debruça sobre as características físicas do cozinheiro para sintetizar seu ódio: “sempre detestei esse cabelo”. Inácio expressa um horror voltado para si, ou como comenta

Albuquerque Junior (2018, p. 74): “O horror do cidadão de bem não está referido à condição que ele abomina no outro, mas àquilo que ao ser mostrado no Outro, o faz se deparar com o que repudia em si mesmo”.

Sara vomita no corredor dos fundos do estabelecimento. A garçonete sente verdadeiro mal-estar perante a possibilidade de ser descartada por aquele sujeito íntegro que supostamente a considera algo além de apenas uma criatura submissa. Ao querer ensiná-la a atirar, Inácio dá o revólver em suas mãos. Sara aponta a arma para o patrão e o manda tirar as roupas.

Em um gesto de reconciliação, eles fazem sexo sobre o sangue que mancha o chão do salão. A cena se entende por quase dois minutos, os planos fechados percorrem fragmentos de seus corpos sujos de vermelho e são acompanhados apenas pelos sons animalescos de Sara. Esse momento é catártico a personagem que agora se sente à vontade e certa de que o patrão deixou de ser apenas seu ícone e passou a ser seu fiel companheiro. Inácio de forma afetuosa a cobre com sua blusa, quando sua esposa liga novamente.

O protagonista está mais uma vez sozinho no banheiro, o som de um trovão ao fundo acompanha sua fala, evidenciando o estado em que a psique de Inácio se encontra:

— Cala a boca! Cala a sua boca! É o meu trabalho que você tá chamando de merda. Sua inútil! Não, eu não tô nervoso não. Eu tô até sorrindo. Sempre sorrindo pra você e pros clientes. O sorriso de uns é a tristeza de outros.

(O ANIMAL CORDIAL, 2017).

Ele atira o celular no mesmo espelho em que se encarava mais cedo. Enquanto naquele momento sua expressão era a de absoluta frustração, agora parece satisfeito com aquilo que vê: sua imagem fragmentada. É literalmente o reflexo de seu íntimo, de sua mentalidade completamente consumida pelo ódio. Todo o receio contido naquele primeiro ato expressava-se na forma de um semblante de mediocridade. Agora, o sujeito se desapegou de tudo aquilo que ainda o mantinha relativamente civilizado.

**Figura 23** – O novo reflexo do patrão



Fonte: Fotograma de *O Animal Cordial* (2017)

Sua resolução é tamanha que quando Sara tenta convencê-lo a fugir novamente, ele nega. Jamais poderia abandonar o restaurante, pois seria o mesmo que desvencilhar-se do único microcosmos que proporciona sua fuga da realidade. Sempre foi aquele ambiente onde teve algum tipo de autoridade e agora não seria diferente. A garota manifesta seu desânimo: “você é um covarde mesmo”, sendo confrontada por Inácio: “não fala assim comigo. (...) Ninguém manda em mim, você não manda em mim”.

Ao manifestar qualquer tipo de discordância, a garçonete é imediatamente colocada de volta em sua posição de subalterna. Quando o ex-policial se solta e tenta fugir, Inácio o rende e o faz sentar em uma cadeira. Amadeu pede uma bebida e tem seu desejo atendido por Inácio que exige que Sara cumpra a tarefa. Ela retoma sua função de garçonete, sendo mandada esperar na cozinha para que os dois conversem a sós.

O diálogo que se segue entre os sujeitos se mostra um estudo sobre as concepções do intitulado cidadão de bem. O ex-policial, com uma trajetória de torturas e assassinatos durante seu tempo no cargo, admite os absurdos cometidos ao longo da vida, o que é contestado por Inácio:

- Bandido tem que morrer.
- Não foi só bandido que eu matei não. Teve um que eu matei na mão. Podia só ter mandado prender, mas não. Aquele quis ver sofrer na minha mão.

(O ANIMAL CORDIAL, 2017).

A câmera se mantém em um plano fechado no rosto do protagonista, enquanto ouve a história do outro personagem. Seu semblante tem um misto de curiosidade e apreciação por aquilo que ouve.

Inácio não tem mais qualquer apreço pela vida dos que estão ao seu redor. Seus receios tomaram conta de sua pessoa e o transformaram em uma máquina de retaliação exclusivamente projetada para extirpar qualquer um que possa se apresentar como um empecilho ao seu microcosmos. Amadeu tenta convencê-lo a raciocinar: “sei muito bem como tua cabeça funciona. Igual a você tem um monte. No fundo, no fundo, você morre de medo”.

Durante a tempestade instaurada neste segundo ato, a obra opera de maneira extremamente íntima ao recorte contemporâneo do cenário político e social instaurado em território nacional. Inácio é a síntese alegórica do discurso reacionário que toma força ao longo da década de 2010.

Partindo de uma representação calcada pelos receios de uma figura de classe média empreendedora, as engrenagens da mecânica social condicionam esse sujeito a utilizar da violência sistêmica afim de extravasar seus ressentimentos. Quando essa percepção cínica é desafiada por aqueles que deveriam se submeter aos seus anseios, a tendência é responder na forma de violência subjetiva e da cerceação da liberdade dos outros, o que conforma o sujeito, como comentado por Souza (2018), à óptica fascista.

Um dos elementos mais persuasivos do discurso bolsonarista foi a promessa de combater sem trégua a violência urbana (e também rural, através da criminalização das invasões de terra e dos índios e o armamento dos proprietários de terra)<sup>105</sup>. Frases como “bandido bom é bandido morto”, ou “vamos armar a população para ela se defender de bandido”, ou “direitos humanos para humanos direitos” parecem calar fundo nos afetos de parcela expressiva da população, exposta cotidianamente ao mundo-cão da violência em programas como os de Ratinho, José Luiz Datena e outros, ou na imprensa popular por todos conhecida como “espreme que sai sangue”, ou, obviamente, em sua vida hodierna. (CARDOSO, 2020, p. 216).

De volta a cozinha, Djair assiste Sara comendo agachada em um canto de maneira animalesca. Ele a compara a um cachorro expulso, pressionando a psique submissa que a garota está mergulhada. Ainda que envolto em um cenário de ódio e ressentimento, o cozinheiro não se deixa imergir naqueles sentimentos, pois ao ser retrucado por Sara que pergunta o que ele quer, Djair se mostra alguém sem o mínimo desejo de vingança:

— (Quero) ir embora. Tomar um banho no meu chuveiro, aguardar minhas plantas, abrir meu restaurante, trepar, eu sei o que eu quero, Sara. Sempre soube, e tu? Agora que voltou a ser o que era, o que sempre foi. Quê que tu quer, mulher?

(O ANIMAL CORDIAL, 2017).

Mais uma vez, o cozinheiro prova não admitir fazer parte desse jogo da mecânica opressiva societária. Sua maneira contestatória ao lidar com o patrão nunca trabalhou em paralelo com uma ânsia por violência subjetiva ou objetiva. Aquilo que poderia ser compreendido como ressentimento de classe vem exclusivamente da necessidade em ser tratado com dignidade.

Sua companheira de trabalho não tem resposta a contestação. É a primeira vez que uma diferente perspectiva de alguém em sua mesma situação de classe é apresentada de maneira tão bem articulada. Os anseios simples, porém, extremamente resolvidos daquilo que Djair vê como felicidade são um choque para a realidade de Sara. Essa visão de vida do cozinheiro não anseia em ser estimado por uma classe de sujeitos que nunca conseguiriam se sensibilizar por suas dores.

No que aponto como última cena desta tempestade, a declaração final de Inácio a Amadeu simboliza o momento em que o próprio protagonista admite não haver qualquer possibilidade de retorno. O monstro encara o ex-policial, toma uma pequena estátua e declara: “você não entendeu nada. Eu não sou quem você pensa. Eu sou quem eu quero ser”.

Tentar persuadi-lo seria ilusão, sua visão de mundo está cerceada por seus ressentimentos e seu ódio se estendeu ao fascismo. A representação da figura do ex-policial é destruída para dar lugar a algo ainda mais destrutivo e impiedoso. Não há alguém que possa compreendê-lo ou contê-lo, todos são insignificantes e devem se manter distantes de suas ambições caso não queiram sofrer retaliação.

A ameaça efetiva de decadência social dessas camadas médias – agravada, no Brasil, pelo estigma da desumanização do escravo – é o que a torna a presa ideal dos discursos de ódio. É como se Inácio dissesse a si mesmo: “Veja como não pertencem a essa gentalha. Nada tenho a ver com eles, tanto que os odeio mais que tudo.” (SOUZA, 2018, n.p.).

A citação de Souza (2018) confere precisamente essa perspectiva de um discurso de ódio que toma todos os submissos como alvo de repulsa dentro da configuração particular da sociedade brasileira. Por coincidência, já sido apresentado no subcapítulo anterior, o estudo de caso do trecho em questão analisa um sujeito de mesmo nome que o protagonista de *O Animal Cordial* (2017) e que, apesar das diferenças existentes em suas

posições de classe, detém uma percepção semelhante sobre sua vida e as daqueles ao seu redor.

## 5 ESCOMBROS

O horror experimentado pelos seis protagonistas dos dois objetos desta dissertação encontra seu momento mais devastador ao fim do segundo ato. O que resta após a grande tempestade são apenas os escombros deixados para trás. Nesse momento de conclusão das tramas, avaliaremos a posição em que cada um dos personagens centrais se encontra perante toda a trajetória trágica que vivenciaram.

Diante do fato desse método aqui empregado ponderar uma verificação da psique de um recorte social brasileiro durante o percurso da década de 2010, não há uma comparação literal entre diferentes personagens. Aquilo que Helena, Otávio e Paula experimentam na obra do começo da década serve em linhas gerais como um prenúncio daquilo que Inácio, Djair e Sara sofrem posteriormente.

Como previamente alegado, a alegoria dessas obras corresponde ao cenário político e social nacional e aos ressentimentos até então resguardados que se exteriorizam. O receio de uma sistemática violência incorporada nas diversas instâncias da sociedade, transmuta-se em um ódio escancarado que revela os ressentimentos confinados desses indivíduos.

O ponto central aqui compreendido nos dois objetos, independentemente de suas diferenças, é que a mecânica social exerce pressão sobre esses personagens e estes respondem a essa força. A civilidade que ainda permeia muitos aspectos de *Trabalhar Cansa* (2011) se articula no receio social materializado em uma monstruosidade confinada.

Após a revelação do monstro escondido na parede e do ponto em que Inácio se declara uma monstruosidade, a tempestade atinge o auge e aquilo que resta aos personagens é recolher os escombros. Para o caso do primeiro filme, esses destroços poderão ajudar para construir uma realidade em que uma nova fase de destruição os assolará de maneira ainda mais destrutiva. Para o segundo, a ruína deixada servirá como uma cicatriz que nunca será apagada.

### 5.1 O TERCEIRO ATO DE TRABALHAR CANSA (2011)

Após destruir a parede manchada do mercado, Helena volta suja de poeira para casa e vai diretamente para a cama. Paula recusa-se a abrir a porta, preferindo ligar para Otávio. Existe uma clara recusa de Paula em entrar nos aposentos íntimos de seus chefes, visto



na cena em que pede à Vanessa que entre no quarto para acordar o pai. Naquele apartamento, Paula deve cercear não apenas alguns de seus desejos íntimos, mas seu trânsito pelos diferentes cômodos.

Vemos a fotografia do início do primeiro ato que mostra o mercado movimentado durante a época dos primeiros inquilinos. Quando Otávio entra no quarto, Helena está desolada na cama. O fragmento de uma pata monstruosa trazida do mercado pela protagonista se encontra sobre os lençóis.

**Figura 24** – Parte da criatura sem identidade preservada na parede



Fonte: Fotograma de *Trabalhar Cansa* (2011)

De volta ao empreendimento, Otávio termina de retirar os restos da criatura enquanto a esposa observa. Latidos acompanham a cena fora de campo, ficando cada vez mais intensos a cada ossada retirada pelo protagonista.

Não existe uma definição daquela criatura, o que ela é exatamente, como veio parar ali ou como morreu. As únicas evidências que possibilitam assumir certas questões, tanto aos espectadores quanto aos dois personagens, são aqueles restos mortais e alguns dos elementos identificados ao longo da trama, como é o caso da coleira, da garra e das marcas na parede.

Diante da falta de contextualização, a obra orchestra uma significância metafísica àquela monstruosidade. Isso é o que permite defini-la como uma força poética que opera em outro sentido que não apenas o de uma criatura sepultada. Da mesma forma como é comentado por Souto (2018), o monstro acaba por consolidar significado relacionado às trajetórias pesarasas. Isso não apenas é verdade para quem analisa *Trabalhar Cansa*

(2011), mas os personagens assumem esse mesmo raciocínio na própria diegese.

Otávio e Helena vão de carro até um local afastado da cidade, amontoam a carcaça da criatura, jogam sal grosso e ateam fogo. O caminho de volta para a cidade é acompanhado pelo total silêncio do casal. Nenhuma palavra é dita, nenhum questionamento, os pensamentos dos dois não são exteriorizados através de diálogos, porém o que acabaram de fazer aponta uma perspectiva compartilhada: aquela coisa sintetiza os horrores pelos quais passaram.

É interessante observar como os personagens lidam com o assombroso de uma maneira pragmática. Tal atitude em muito pode ser relacionada com o capitalismo contemporâneo, com as relações interpessoais reificadas, com a eficiência, a vantagem individual, o enfraquecimento das relações de solidariedade, enfim, a substituição automática de pessoas e o descarte dos incômodos. Helena e Otávio libertam o monstro da parede apenas para ser queimado e submetido, novamente, à repressão, sem sequer ser batizado. O inominável nunca ganha nome.

Os personagens de Rojas e Dutra não sabem o que lhes passou; tampouco os espectadores compreendem os acontecimentos do mercado. Por mais que o medo tenha sido materializado na figura de uma criatura, esta não recebe classificação, permanece indefinida – não se sabe o que é nem como lá foi parar. Trata-se da materialização de um medo sim, mas um medo também inominável, difuso, indiscernível. (SOUTO, 2012, p. 56).

Reitero o comentário de Helena para a mãe referente a falta de religião do marido. O casal em momento algum apresenta qualquer afeição a práticas supersticiosas e ainda assim carecem de um ritual afim de livrarem-se do mal que supostamente afeta sua família.

O cinismo moderno perpetrado pela falsa consciência esclarecida mais uma vez evoca a religião como um fator de resolução para a vida material. Da mesma maneira que a mãe da protagonista aconselhou rezar no intuito de Otávio encontrar um emprego, o ato de jogar sal grosso e queimar a criatura constata a maneira com que o casal recorre a uma prática cerimonial.

Se existe a necessidade de realizar um rito como esse, significa que aqueles personagens atribuem um significado negativo àquela coisa, caso contrário bastaria jogar a carcaça fora. Quando a meritocracia da luta individual para o sucesso demonstra-se falha, algo deve ser culpado pelo estado miserável em que se encontram. Apesar da interpretação defendida no capítulo anterior, a obra joga com essa dupla forma de raciocínio sobre a monstruosidade: seria a criatura de fato um catalisador das intempéries ou apenas um bode expiatório para uma fácil digestão dos males passadas pelos dois?

**Figura 25** – O ritual dentro de um ambiente de ceticismo



Fonte: Fotograma de *Trabalhar Cansa* (2011)

Ocorre um paralelo entre essa maneira pragmática de se lidar com o assombroso comentada por Souto (2012) e outra obra da coleção: *Sinfonia da Necrópole* (2014). Essa maneira do capitalismo contemporâneo, eficiência e descarte é aquilo que dá início a reforma do cemitério durante a trama e o que, por consequência, desperta a fúria dos espíritos que ali descansam.

Esse pragmatismo é o que faz os personagens de *Trabalhar Cansa* (2011) não comentarem sobre o que acabou de acontecer na volta para casa. Nada é dito ao proprietário do imóvel enquanto este adverte Helena devido a destruição da parede. Mesmo depois dos últimos eventos ocorridos, ela volta a trabalhar no mercado contando agora com a ajuda de Vanessa. O custo em se viver, apontado no início do primeiro ato como talvez o fator mais importante da obra, é repetido aqui quando a protagonista vê a filha com o dinheiro do caixa em mãos: “não brinca com isso. É sujo”.

A mulher então ajuda a garota a marcar o preço de um produto em uma etiqueta. O dinheiro e o custo da vida são os verdadeiros monstros confinados no íntimo dessa narrativa. Eles são a expressão final dos mecanismos fora de campo que atuaram durante toda a trama e fomentaram os ressentimentos, a violência, o cinismo e o receio da personagem.

A dúvida que surge é: agora que Vanessa está sob os cuidados da mãe, onde está Paula? A nova cena começa em uma praça de alimentação de *shopping center*. Não conseguimos distinguir em um primeiro momento, mas uma figura trajando uniforme de limpeza se aproxima da câmera enquanto retira o lixo de cima das mesas. Ali está Paula

ocupando mais uma vaga de trabalho.

Ao terminar seu turno, é abordada por um funcionário: “Paula! Sua carteira. Primeiro registro, hein? Agora você existe!”. A obra termina a trajetória de Paula com a garota nessa posição. Mais uma vez, sua ocupação está diretamente relacionada com sua posição de classe. Ser uma funcionária da limpeza de um *shopping center* expõe o tipo de cargo a qual ela está destinada de acordo com seu lugar na pirâmide social. Ainda assim, há uma diferenciação para com seu último emprego.

Mesmo que o filme tenha uma colocação irônica com a fala anterior, onde uma carteira de trabalho equivale a existência do ser humano, não se pode menosprezar a distinção entre sua prévia ocupação e a atual. Seu espaço de atuação na casa de Helena era a da doméstica inferiorizada, sem direitos trabalhistas, sem qualquer seguridade ou liberdade. Mesmo diante de outro cargo de submissão perante a estrutura social vigente, a personagem conseguiu alcançar o mínimo de relevância dentro da mecânica societária, tendo agora sua carteira de trabalho assinada.

O detalhe para sua assinatura com letras tortuosas apenas corrobora para salientar particularidades de uma classe trabalhadora que serve apenas como mão de obra barata e não especializada. Sua classe está destinada a ocupar essas funções submissas com pouca exigência de educação formal e muita de trabalho braçal.

A cena final com Otávio talvez seja uma das que melhor atuam na condição de conector entre o primeiro objeto e *O Animal Cordial* (2017). Apesar de constantemente tomar Helena como personagem central vinculada a Inácio, dessa vez é o marido que atua preliminarmente àquilo visto na performance do protagonista da segunda obra.

Otávio está em uma palestra gerida por um sujeito creditado como coordenador dinâmico (Eduardo Gomes), o qual emprega métodos muito parecidos com aquilo que vemos crescendo ao longo da última década designado como *coaching*. A sala repleta de indivíduos vestidos formalmente, enquanto o coordenador utiliza de um discurso que alude à necessidade do homem moderno canalizar sua energia animal afim de sobreviver.

Nessa concepção, o mercado de trabalho é uma selva perigosa onde todos os que estão dispostos a ter sucesso devem agir de maneira violenta e agressiva. A selvageria é a resposta para sobreviver a um universo como esse. A dinâmica empregada é a de todos se desfazerem de suas roupas sociais e gritarem, exteriorizando seu animal interior em uma cena que se torna cada vez mais cômica com o passar dos segundos.

Há teatralidade na forma com que os sujeitos berram uns com os outros, arrancam suas roupas e agem de maneira animalesca, até a câmera encontrar Otávio. Diferentemente dos demais, ele está quieto, carregando um olhar distante, distinguindo-se por não ter qualquer tipo de comicidade em seu semblante.

O plano fechado no rosto do protagonista revela seu lábio inferior tremendo. Os urros por parte dos personagens ao seu redor revelam anseios de superação e excitação em conseguir um emprego dos sonhos, um intento por revelar uma selvageria que, quando empregada de maneira correta, supostamente reverte-se em triunfo.

Quando Otávio grita, por outro lado, nos é revelado um homem destruído. Seu berro ecoa de maneira distinta entre os exaltados, assumindo um caráter de descrença, angústia e desespero. A análise de Sennett (2009) sobre a fala de Rico, sujeito inserido em uma posição social semelhante à do protagonista, diz muito sobre a contemporaneidade do mundo do trabalho e a percepção meritocrática da vida que consome Otávio.

Não podia tomar medida alguma. Mesmo assim, sente-se responsável por esse fato, que transcendeu o seu controle; toma-o a si literalmente, como um fardo. Mas o que significa "assumir responsabilidade"? Os filhos aceitam a mobilidade como uma realidade do mundo; a esposa está na verdade agra- decida pelo fato de ele ter-se disposto a mudar-se por sua causa. Mas a afirmação "Eu assumo a responsabilidade por tantas mudanças" sai de Rico como um desafio. Àquela altura de nossa viagem, compreendi que a última coisa que eu devia responder a esse desafio era: "Como você pôde se julgar responsável?" Seria uma pergunta razoável e um insulto — você na verdade não conta. (SENNETT, 2009, p. 30).

Em seu horror, o protagonista expõe todos os seus ressentimentos nessa violenta performance. Esse sujeito de classe média pressionado pela mecânica social e desamparado em meio a um mercado de trabalho que não mais o quer, está a uma etapa de se converter em Inácio.

**Figura 26** – O verdadeiro desespero expresso nos olhos e gritos de Otávio



Fonte: Fotograma de *Trabalhar Cansa* (2011)

Basta apenas o momento oportuno para que todo esse desespero seja utilizado como combustível para retaliação na forma de violência subjetiva. Diante de sua formulação cínica moderna, não é possível assimilar sua situação como parte de uma estrutura social que o coloca naquela posição. O resultado é a concepção de que todos os sujeitos ao seu redor são responsáveis por suas frustrações, principalmente aqueles que devem prestar submissão de acordo com suas inferioridades de classe.

## **5.2 O TERCEIRO ATO DE O ANIMAL CORDIAL (2017)**

Sara é imediatamente advertida pelo chefe ao retornar para o salão e encontrar Antunes com a cabeça aberta. Inácio exigira que ela esperasse na cozinha antes de matar o ex-policia, retornar para o outro cômodo do restaurante sem permissão é suficiente para que o protagonista considere uma afronta.

O patrão tem a boca manchada de sangue, enquanto a garçonete parece mais receosa após a conversa com Djair. Inácio questiona se a garota compreende como tudo aquilo irá acabar. Percebe-se uma espécie de aura suicida na atuação do personagem, como se sua epifania no final do segundo ato fizesse-o compreender a posição em que agora está.

O perpétuo emprego da violência sugere um cenário em que o sujeito não apenas comete o ato, mas está disposto a sofrê-lo. Ou aqueles ao seu redor respondem na mesma medida, ou serão assassinados frente a sua fúria, o que significa que Inácio está disposto a correr o risco de em algum momento deixar de ser o caçador e passar a ser a caça. Sara nota o estado febril em que o patrão se encontra, antes de ser mandada fechar os olhos. Inácio some durante o breve momento em que manteve os olhos fechados.

Dentro da cozinha, Bruno chora desesperadamente enquanto Djair mantém a calma ainda que com lágrimas nos olhos. Acaba por tranquilizar o advogado com seu monólogo sobre o preparo de uma receita de sua avó. O método com que o chefe de cozinha utiliza para permanecer sereno acaba por provar mais uma vez a simplicidade com que encara os prazeres da vida. Mesmo na situação mais crítica, sua mente divaga sobre a paixão em ser um cozinheiro e poder preparar um bom prato de comida. A forma calma com que descreve cada etapa da feitura da receita é o que contém a angústia de Bruno.

Considerando sua posição dentro da pirâmide social e os preconceitos com que lidou durante a vida, o cerceamento de sua liberdade e a imposição de limites provavelmente contribuiu para a forma com que o sujeito consegue preservar sua sanidade. Djair não

conserva ressentimentos, caso contrário poderia ser um indivíduo extremamente mais violento que o patrão.

O fato de Inácio ainda não ter retornado faz Sara finalmente tomar uma atitude e se dirigir até a cozinha no intento de libertar Djair. A música diegética vinda do salão faz a garota congelar. Esse momento expõe a dualidade da psique em que a protagonista se encontra. Por um lado, a diferente perspectiva de vida apresentada pelo chefe de cozinha confronta a percepção embutida em seu íntimo, por outro, essa conformação de seus afetos a coagi de volta ao seu estado submisso.

Ela não tem coragem de seguir adiante, mesmo com as súplicas de Djair. Inácio retorna, levando-a até o salão. Bruno está amarrado a uma cadeira no meio do cômodo, preparado pelo protagonista para ser a primeira vítima de sua funcionária. O revólver é entregue na mão de Sara, mas ela não tem coragem de seguir adiante e aponta para o chefe. Mesmo perante essa ameaça, Inácio se mantém calmo sabendo que era a arma falsa trazida pelos dois assaltantes.

**Figura 27** – A decisão de contrariar seu patrão



Fonte: Fotograma de *O Animal Cordial* (2017)

Sem qualquer tipo de remorso ou hesitação, Inácio atira na cabeça do advogado, após revelar ter o revólver verdadeiro em mãos. Rende Sara e a esfaqueia com um estilete, debochando da funcionária: “a gente tinha um pacto! Você estragou tudo, Sara. Esperava bem mais de você, sabia? Sabe qual é o seu problema? Você pensa pequeno. Cabecinha miúda”.

O pacto sugerido é o que vincula duas classes dependentes uma da outra. A

inferiorização da submissa não opera apenas no plano econômico, mas na percepção intelectual. De certa maneira, o previamente comentado cerceamento de horizontes na forma da falsa consciência esclarecia está atrelado a essa visão compreendida da classe média frente a classe baixa. O diferencial se encontra no fato de Sloterdijk (1987) vincular os sujeitos da primeira como fonte primordial de destilação desse cinismo individualista.

O único momento em que o patrão aponta sua funcionária como limitada é quando esta confronta-o. Sendo assim, seu ponto de vista está exclusivamente submetido mais uma vez aos interesses particulares imediatistas. Não é uma compreensão arraigada no condicionamento pelo qual diferentes indivíduos estão submetidos, mas uma maneira de diminuir aqueles que não partilham dos mesmos princípios ou anseios de classe. Tendo essa classe inferior desafiado suas convicções, a violência subjetiva deve ser utilizada como forma de mantê-la em seu lugar de marginalidade.

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 cozinha 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. (SOARES e ROSSINI, 2019, p. 12).

A câmera caminha lentamente na altura dos calcanhares de Inácio ao som de uma faca sendo amolada até abrir a porta da cozinha e se aproxima de Djair que se contorce no chão tentando se afastar do patrão. O filme corta para uma tela preta não permitindo ao espectador saber o que aconteceu. Sara aparece desacordada no chão do salão até uma perna aparecer no enquadramento. Apenas quando o personagem se agacha para acordá-la que nos é revelado ser Djair.

Ele a convida para ir embora, mas a garota nem ao menos consegue reconhecer seu nome quando é chamada. A experiência traumática a absorveu completamente nesse estado quase que letárgico. Percebendo a inutilidade da situação perante a condição em que sua companheira de classe se encontra, Djair recolhe seu cabelo ainda no chão e se vai. Ele é verdadeiramente o único sobrevivente de tudo aquilo, fazendo questão de não deixar qualquer parte de sua pessoa para trás.

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. (SOARES e ROSSINI, 2019, p. 8).



O cidadão de bem está amarrado de bruços no chão quando Sara entra na cozinha e o abraça: “por que você não me matou?”, o que é seguido pela súplica de Inácio: “eu preciso de você Sara, me solta”. Mas ao invés de atender o pedido do patrão, ela devaneia sobre o futuro que imaginava para os dois.

Compreendendo que tudo era apenas uma fantasia, Sara o esfaqueia. Esse momento reflete a melancolia da personagem que diante de sua posição teve seu ingênuo sonho dilacerado pelo ódio de uma classe superior. Esta, por sua vez, entendia precisamente o papel que a garçonete deveria cumprir desde o começo.

Os ressentimentos acumulados perante tamanha desilusão, a direcionam para a ação vingativa de violência. O momento de amadurecimento de suas perspectivas, proporcionado por Djair, a corrói internamente ao ter que assimilar sua prévia dissociação para com a realidade.

Não é, portanto, apenas uma trajetória de perda de inocência e busca por resolução através do assassinato de seu patrão. A personagem não se alegra por se desassociar daquilo que a prendia, do falso esclarecimento finalmente deixado para trás, pois isso é um processo traumático. Ter se convertido em uma figura submissa, crente na possibilidade de disfrutar de um lugar ao lado de Inácio, era algo que a estrutura social e a realidade na qual estava submersa a alimentava todos os dias na forma de ideologia. Percorrer o sentido contrário, voltando a ser alguém como Paula, torna tudo aquilo que acreditava em algo pueril. É diferente de um personagem como Jonas de *O Clube dos Canibais* (2019) que quando ameaçado pelo machado do patrão, não vacila em matá-lo.

**Figura 28** – Sara ao fim de sua jornada



Fonte: Fotograma de *O Animal Cordial* (2017)

A cena final acaba por sintetizar essa dicotômica relação ressentida de Sara. Despindo-se na frente do cadáver de Inácio estendido sobre a mesa da cozinha, a garota esquarteja o corpo com uma faca elétrica ao som da música extradiegética *The Dark Is Rising* (2001) de Mercury Ver, cuja letra remete a uma fantasia de amor que não se realiza.

Sara foi uma peça descartável dos planos do patrão não apenas ao longo da trama de ódio e violência, mas desde o momento em que era apenas uma garçonete. Em sua ilusão, diante da falta de perspectivas, a garota caminhou sobre o mesmo trajeto de ressentimento e ódio de Inácio até finalmente ser confrontada por Djair.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desses dois objetos expõe toda uma construção de aflitos, desamparos e medos de uma sociedade brasileira que se transforma ao longo da última década de 2010. O contexto político-social-econômico do país confere uma série de possibilidades narrativas enraizadas em um contexto de conflito de classes.

Essas transformações na esfera nacional foram responsáveis pela configuração de um gênero de horror que, alinhado à pujança de produções cinematográficas brasileiras do período, explora temores dentro de uma constituição social opressiva contemporânea. O presente momento do histórico nacional passa então a ter diálogo muito próximo com essas realizações artísticas e o conturbado momento da história brasileira é expresso através de algumas dessas obras.

De antemão, foi necessário o estabelecimento de um inventário que realizasse um recorte de obras produzidas durante esse processo de transformação. Sessenta títulos do gênero de horror foram selecionados dentro do período compreendido entre 2008 e 2020. Em seguida, uma nova filtragem foi realizada afim de compor uma coleção melhor direcionada para o contexto de conflito entre classes.

Para tanto, quatro critérios se manifestaram como medida de avaliação do inventário: a alegoria, a falsa consciência esclarecida, o ressentimento entre diferentes classes sociais e as violências sistêmica e subjetiva. Cada um desses fatores auxiliou na elaboração de uma coleção de obras que discute um constate confronto de classes através do gênero horror.

Perante essa coleção composta por: *Trabalhar Cansa* (2011), *Sinfonia da Necrópole* (2014), *O Animal Cordial* (2017), *Morto Não Fala* (2018), *O Rastro* (2017), *Os Jovens Baumann* (2018), *Sequestro Relâmpago* (2018), *O Clube dos Canibais* (2019) e *Volume Morto* (2020), uma verificação detalhada foi realizada até a seleção de dois desses enredos.

Essa última seleção cumpriu particularmente com uma comparação entre duas narrativas que dialogavam intimamente em um processo de quase continuidade. *Trabalhar Cansa* (2011) e *O Animal Cordial* (2017) foram duas obras produzidas em diferentes momentos da trajetória da década e compartilhavam de personagens centrais com alto grau de similaridade.

A identificação realizada levou em conta o hiato temporal e as mudanças emocionais atribuídas aos espaços sociais de cada uma das obras. Isso significa observar a crise política instaurada na década de 2010 como um fator que fomenta os conflitos sociais de maneira progressiva, ao invés de pontualmente.

Tendo isso em vista, *Trabalhar Cansa* (2011) e *O Animal Cordial* (2017) edificam personagens e situações dentro de um contexto crítico que se desenrola, ao invés de operar de maneira estacionária. Duas emoções em particular foram então vinculadas às diferentes realidades projetadas nessas narrativas: o receio e o ódio.

*Trabalhar Cansa* (2011) se apresenta como uma sociedade perpetrada por relações de receio, enquanto que *O Animal Cordial* (2017) caminha para uma configuração societária elaborada sobre o ódio. Esse desenvolvimento entre dois contextos sociais acaba por alegoricamente retratar questões conflitantes percebidas no Brasil durante o início da década que se fortalecem durante seu decorrer.

Helena, Otávio e Sara, personagens centrais de *Trabalhar Cansa* (2011), se encontram em uma narrativa onde o receio permeia cada um dos critérios utilizados. A maneira com que a falsa consciência da classe média a coloca em um estado de constante ressentimento, acaba por conferir uma realidade elaborada sobre a violência presente na sistemática social.

Essa forma de violência carrega em si um reflexo do universo trabalhado. A patroa se utiliza de sua posição para acionar mecanismo de opressão contra a doméstica, os funcionários de seu estabelecimento e até mesmo seu marido. O ressentimento que este interioriza frente a uma realidade de alta competitividade no mercado de trabalho, o pressiona e o coloca em uma posição de frustração.

Tanto a violência objetiva, quanto essas frustrações, direcionam os personagens para o próximo passo do desenvolvimento da trajetória. O ódio que germina desse cenário é aquele retratado em *O Animal Cordial* (2017).

Inácio, Djair e Sara, figuras protagonistas desse segundo enredo, traduzem essa constância odiosa presente no cenário brasileiro em outro momento da década. Nessa trama, os critérios acabam por assumir particularidades mais extremas. Os ressentimentos de classe e a falsa consciência viabilizam uma transmutação na esfera da violência. Esta não mais media apenas as relações de poder construída na mecânica social normatizada, mas confere ao ato de violência um caráter subjetivo de ação.

A violência, portanto, deixa sua faceta cordial de naturalidade dentro da pirâmide social e se torna uma violência reacionária direta. Os sujeitos abandonam as relações de poder exclusivamente relativas aos condicionantes classistas e acabam utilizando seu posicionamento social como legitimidade para o ato de violência subjetiva.

Inácio é a figura que mantém indivíduos ao seu redor cativos, tendo seu ódio especialmente direcionado ao chefe de cozinha Djair. O cozinheiro questiona a submissão orquestrada pela mecânica social, tornando-o um personagem que confronta seu patrão. Em contraste, Sara é a representação da categoria trabalhadora em sua posição

inferiorizada que aceita e concorda com o ordenamento de classe presente.

Essa ideologia de Sara acaba por contribuir para a perpetuação de uma realidade odiosa. A relação dispare entre os dois funcionários torna o conflito ainda mais interessante por refletir diferentes percepções diante do mesmo cenário. A elevação dessa psique violenta da classe média ocorre entre os dois objetos de estudo e encontra uma dimensão alegórica para com o contexto nacional.

As tensões políticas condicionaram os aspectos sociais e econômicos do Brasil de maneira generalizada ao longo da última década. Com o país inserido em um ambiente hostil, a figura do cidadão de bem ganha um destaque cada vez mais acentuado.

As obras da coleção, em especial *Trabalhar Cansa* (2011) e *O Animal Cordial* (2017), retratam alegoricamente essa realidade crítica. Essa foi a perspectiva central desta pesquisa, na qual o cinema e o horror são peças de contribuição para um sincero diálogo entre sociedade e arte.

O gênero escolhido possibilita um olhar que tensiona o espectador nas mesmas aflições e horrores dos personagens em tela. Essa intimidade cria um particular potencial para formulação de autênticos diálogos enraizados nos medos mais profundos.

O desemprego, o desamparo social, a violência de classe, os conflitos de ideologias, são todas situações concretas do capitalismo. Não é a monstruosidade contida na parede do mercado ou todo o sangue esparramado pelo chão do restaurante que geram apreensão, mas o olhar que cada personagem tem sobre si e sobre a realidade ao seu redor.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Artur Julio de. **O discurso do cidadão de bem e a lógica do supereu**. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

ALTMAN, Rick. **Los Géneros Cinematográficos**. Barcelona: Paidós, 2000.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Como pensar o horror no cinema brasileiro? **Portal Brasileiro de Cinema / Horror no Cinema Brasileiro**. Heco Produções, 2012.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?** – uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese de doutorado (Multimeios). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Os Jovens Baumann e o filme encontrado: estratégia singular na ficção de horror brasileira. **Revista Mídia e Cotidiano**, volume 14, nº 3, p. 163-181, 2020.

CARDOSO, Adalberto Moreira. **À beira do abismo**: Uma sociologia política do bolsonarismo. 1 ed. Rio de Janeiro, Amazon, 2020.

CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração**. Campinas: Papyrus, 1999.

CHAUI, Marilena. **Sobre a Violência**, volume 5, ed. 1, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini – Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Estados Unidos: Princeton University Press, 1985.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema** (organizador). Volume 1, São Paulo: Editora Senac, 2005.

SENNETT, Richard. **A Corrosão do Caráter**. Rio de Janeiro: Record Ltda., 2009.

SENNETT, Richard. **A Cultura do Novo Capitalismo**. Rio de Janeiro: Record Ltda., 2006.

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da Razão Cínica**. Vol. 40. University of Minnesota Press 111 Third Avenue South, Suite 290, Minneapolis, MN 55401-2520, 1987.

SOARES, Jéssica Patrícia; ROSSINI, Miriam de Souza. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 42., Belém. O Animal Cordial: cinema de horror brasileiro e a produção de afetos através de reflexos da sociedade. São Paulo: Intercom, 2019.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e Invasores**: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Tese de doutorado (Comunicação Social). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.

SOUTO, Mariana. Invasores: classe, território e perspectiva no cinema brasileiro contemporâneo. **Logos: Comunicação e Universidade**, volume 25, nº 1, p. 174-191, 2018.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média brasileira? *Trabalhar Cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Contracampo**, Niterói, nº 25, p. 43-60, 2012.

SOUZA, Jessé. **A classe média no espelho**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n. 75, p. 139-155, 2006.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, São Paulo, nº 2, p. 311-332, 2018.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

#NINFABEBÊ. Direção: Aldo Pedrosa. Produção de ArteBarata Produções. Brasil: sem informações, arquivo digital, 2016.

A CAPITAL dos Mortos. Direção: Tiago Belotti. Produção de Fernanda Duarte, Éverson Rosa, Hermes Barreto e Rodrigo Luis Martins. Brasil: sem informações, arquivo digital, 2008.

A CASA de Cecília. Direção: Clarissa Appelt. Produção de Amanda Amorim. Brasil: Distribuidora Independente, arquivo digital, 2015.

A GRUTA. Direção: Arthur Vinciprova. Produção de Venkon Produções e Promax Produções. Brasil: Downtown Filmes, arquivo digital, 2020.

ALBATROZ. Direção: Daniel Augusto. Produção de Globo Filmes. Brasil: Downtown Filmes, arquivo digital, 2019.

A MATA Negra. Direção: Rodrigo Aragão. Produção de Fábulas Negras Produções Artísticas. Brasil: Moro Filmes, arquivo digital, 2018.

A NOITE Amarela. Direção: Ramon Porto Mota. Produção de Vermelho Profundo. Brasil: Vitrine Filmes, arquivo digital, 2019.

A NOITE do CHUPACABRAS. Direção: Rodrigo Aragão. Produção de Fábulas Negras Produções Artísticas Ltda. Brasil: Fábulas Negras, arquivo digital, 2011.

AS FÁBULAS Negras. Direção: Rodrigo Aragão, Joel Caetano, Peter Baiestorf, Marcelo Castanheira e José Mojica Marins. Produção de Fábulas Negras Produções Artísticas. Brasil: Moro Filmes, arquivo digital, 2015.

AS NÚPCIAS de Drácula. Direção: Matheus Marchetti. Produção de Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Brasil: sem informações, arquivo digital, 2018.

A SOMBRA do Pai. Direção: Gabriela Amaral Almeida. Produção de Acere RT Features. Brasil: Pandora Filmes, arquivo digital, 2018.

ATRAVÉS da Sombra. Direção: Walter Lima Jr. Produção de Cinelândia Produções. Brasil: Europa Filmes, arquivo digital, 2015.

CANTO dos Ossos. Direção: Petrus de Bairros e Jorge Polo. Produção de Lambeolhos Produções e Estúdio Giz. Brasil: sem informações, arquivo digital, 2020.

CHRISTABEL. Direção: Alex Levy-Heller. Produção de Alelo Filmes. Brasil: Pipa Distribuidora, arquivo digital, 2018.

CLARISSE ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois. Direção: Petrus Cariry. Produção de Iluminura Filmes. Brasil: Sereia Filmes, arquivo digital, 2015.

CONDADO Macabro. Direção: André de Campos Mello e Marcos DeBrito. Produção de Adriano Lírio. Brasil: Elite Filmes, arquivo digital, 2015.



CONFIA em Mim. Direção: Michel Tikhomiroff. Produção de Globo Filmes. Brasil: Downtown Filmes, arquivo digital, 2014.

CRONICAMENTE Inviável. Direção: Sérgio Bianchi. Produção de Agravo Produções Cinematográficas. Brasil: Riofilme, arquivo digital, 2000.

DIÁRIO de um Exorcista - Zero. Direção: Renato Siqueira. Produção de J&R Studios Actors. Brasil: Europa Filmes, arquivo digital, 2016.

DISFORIA. Direção: Lucas Cassales. Produção de Sofá Verde e Epifania Filmes. Brasil: Lança Filmes, arquivo digital, 2019.

ENCARNAÇÃO do Demônio. Direção: José Mojica Marins. Produção de Gullane Filmes. Brasil: 20th Century Studios, arquivo digital, 2008.

FILME B - A Bonequinha da Mamãe. Direção: Beto Ribeiro e Carla Albuquerque. Produção de Medialand. Brasil: Canal Brasil, arquivo digital, 2017.

FILME B - Entre Mortos e Vivos. Direção: Beto Ribeiro e Carla Albuquerque. Produção de Medialand. Brasil: Canal Brasil, arquivo digital, 2017.

ISOLADOS. Direção: Tomás Portella. Produção de Media Bridge. Brasil: Downtown Filmes, arquivo digital, 2014.

MACABRO. Direção: Marcos Prado. Produção de Globo Filmes. Brasil: Pandora Filmes, arquivo digital, 2019.

MAL Nosso. Direção: Samuel Galli. Produção de Kauzare Filmes. Brasil: O2 Play, arquivo digital, 2017.

MANGUE Negro. Direção: Rodrigo Aragão. Produção de Fábulas Negras Produções Artísticas Ltda. Brasil: One Eyed Films, arquivo digital, 2008.

MAR Negro. Direção: Rodrigo Aragão. Produção de Fábulas Negras Produções Artísticas Ltda. Brasil: PETRINI FILMES, arquivo digital, 2013.

MATE-ME Por Favor. Direção: Anita Rocha da Silveira. Produção de Bananeira Filmes. Brasil: Imovision, arquivo digital, 2015.

MORTO Não Fala. Direção: Dennison Ramalho. Produção de Globo Filmes e Casa de Cinema de Porto Alegre. Brasil: Pagu Pictures, arquivo digital, 2018.

MOTORRAD. Direção: Vicente Amorim. Produção de Filmland International. Brasil: Warner Bros. Pictures, arquivo digital, 2017.

O AMULETO. Direção: Jeferson De. Produção de Mauricio Venturi e Cristiane Arenas. Brasil: Downtown Filmes e Paris Filmes, arquivo digital, 2015.

O ANIMAL Cordial. Direção: Gabriela Amaral Almeida. Produção de RT Features. Brasil: California Filmes, arquivo digital, 2017.

O BANQUETE. Direção: Daniela Thomas. Produção de Cisma Produções. Brasil: Imovision, arquivo digital, 2018.

O BEM-Aventurado. Direção: Tulio Viaro. Produção de Sótão Filmes. Brasil: O2 Play, arquivo digital, 2018.

O CASEIRO. Direção: Julio Santi. Produção de Rita Buzzar. Brasil: Europa Filmes, arquivo digital, 2016.

O CEMITÉRIO das Almas Perdidas. Direção: Rodrigo Aragão. Produção de Fábulas Negras Produções. Brasil: Elo Company, arquivo digital, 2020.

O CLUBE dos Canibais. Direção: Guto Parente. Produção de Tardo Filmes. Brasil: Olhar Distribuição, arquivo digital, 2019.

O DIABO Mora Aqui. Direção: Rodrigo Gasparini e Dante Vescio. Produção de O2 Play. Brasil: Pandora Filmes, arquivo digital, 2015.

O ESCARAVELHO do Diabo. Direção: Carlo Milani. Produção de Globo Filmes. Brasil: Downtown Filmes, arquivo digital, 2016.

O FIM da Picada. Direção: Christian Saghaard. Produção de Cinegramafilmes Produções Cinematográficas. Brasil: sem informações. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=KczRRqEWQqo&ab\\_channel=AGR%C3%81VIDADACINEMATECAfilmeChristianSaghaard](https://www.youtube.com/watch?v=KczRRqEWQqo&ab_channel=AGR%C3%81VIDADACINEMATECAfilmeChristianSaghaard). Acesso em: 27/02/2021. 2008.

O JOVEM Tataravô. Direção: Luiz de Barros. Produção de Cinédia S.A.. Brasil: Distribuidora de Filmes Brasileiros, P&B, 1937.

O LOBO Atrás da Porta. Direção: Fernando Coimbra. Produção de Gullane e Tc Filmes. Brasil: Imagem Filmes, arquivo digital, 2013.

O NÓ do Diabo. Direção: Ramon Porto Mota, Jhésus Tribuzi, Ian Abé, e Gabriel Martins. Produção de Vermelho Profundo. Brasil: Elo Company, arquivo digital, 2017.

O RASTRO. Direção: João Caetano Feyer. Produção de Lupa Filmes. Brasil: Imagem Filmes, arquivo digital, 2017.

O SEGREDO de Davi. Direção: Diego Freitas. Produção de Movioca – Content House. Brasil: Elo Company, arquivo digital, 2018.

OS JOVENS Baumann. Direção: Bruna Carvalho Almeida. Produção de Michael Wahrmann, Julia Alves, Eduardo Azevedo e Ana Júlia Travia. Brasil: Vitrine Filmes, arquivo digital, 2018.

QUANDO Eu Era Vivo. Direção: Marco Dutra. Produção de RT Features. Brasil: Vitrine Filmes, arquivo digital, 2014.

QUANDO o Galo Cantar pela Terceira Vez Renegarás tua Mãe. Direção: Aaron Salles Torres. Produção de Georgois Filmes. Brasil: Elo Company, arquivo digital, 2017.

SEM Seu Sangue. Direção: Alice Furtado. Produção de Estúdio Giz. Brasil: Vitrine Filmes, arquivo digital, 2019.

SEQUESTRO Relâmpago. Direção: Tata Amaral. Produção de Globo Filmes. Brasil: Pagu Pictures, arquivo digital, 2018.

SINFONIA da Necrópole. Direção: Juliana Rojas. Produção de Avoa Filmes. Brasil: Vitrine Filmes. Disponível em: <https://youtu.be/NGPX7IsUtYg>. Acesso em: 24/08/2020. 2014.

SKULL - A Máscara de Anhangá. Direção: Armando Fonseca. Produção de Infravermelho Filmes. Brasil: Darkflix, arquivo digital, 2020.

TERMINAL Praia Grande. Direção: Mavi Simão. Produção de Mil Ciclos Filmes. Brasil: sem informações, arquivo digital, 2019.

TERRA e Luz. Direção: Renné França. Produção de Renné França, Sílvia Amélia de Araújo e Alemar Moreira. Brasil: O2 Play, arquivo digital, 2017.

TODOS os Mortos. Direção: Caetano Gotardo e Marco Dutra. Produção de A24. Brasil: Vitrine Filmes, arquivo digital, 2020.

TRABALHAR Cansa. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Produção de Dezenove Som e Imagem. Brasil: Bodega Films, arquivo digital, 2011.

VENDE-se Imóvel. Direção: Jean Grimard Gauthereau. Produção de Cult Pictures. Brasil: O2 Play, arquivo digital, 2019.

VOLUME Morto. Direção: Kauê Tello. Produção de Labuta Filmes e Oceânia Filmes. Brasil: O2 Play, arquivo digital, 2020.