

**O monstruoso feminino no filme *O Animal Cordial* (2017)*****The monstrous feminine in Friendly Beast* (2017)**

Ludmila Moreira Macedo de CARVALHO<sup>1</sup>  
Ludimila de Souza Cordeiro DIAS<sup>2</sup>

**Resumo**

Considerando o crescimento da autoria feminina nas produções de filmes do gênero horror no cinema brasileiro contemporâneo, propomos uma análise do longa *O Animal Cordial* (2017), da diretora Gabriela Amaral Almeida. Consideramos que este filme problematiza o lugar da mulher dentro e fora das telas a partir das dinâmicas entre duas acepções do gênero: o gênero dramático (o horror) e gênero sexual (a mulher). Para isso, propomos uma reflexão a respeito do lugar da autoria feminina no cinema brasileiro contemporâneo, de forma geral, e no cinema de horror de forma específica. Além disso, fazemos uma análise do filme baseada nas categorias de “monstruoso feminino” de Barbara Creed (1986) e de “corpo abjeto” de Julia Kristeva (1982), investigando as formas segundo as quais as personagens femininas problematizam as posições historicamente construídas para as mulheres no cinema de horror.

**Palavras-chave:** Cinema de horror. Cinema brasileiro. Autoria feminina. Teoria feminista.

**Abstract**

Considering the growth of female authorship in horror films in contemporary Brazilian cinema, this paper proposes an analysis of the feature film *Friendly Beast* (2017), by director Gabriela Amaral Almeida. We believe that this film questions the place of women both on and offscreen, based on the dynamics between two meanings of genre: dramatic genre (horror) and sexual gender (women). We reflect on the place of female authorship in contemporary Brazilian cinema, in general, and in horror films in particular. In addition, we propose an analysis of the film based on the concepts of the monstrous feminine (CREED, 1986) and the abject body (KRISTEVA, 1982), investigating the ways in which female characters in the film question social roles historically constructed for women.

**Keywords:** Horror cinema. Brazilian cinema. Female authorship. Feminist film theory.

---

<sup>1</sup> Doutora pela Université de Montreal (Canadá). Professora Adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CECULT/UFRB). E-mail: ludmila@ufrb.edu.br

<sup>2</sup> Graduanda do Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CECULT/UFRB). Voluntária do Programa de Iniciação Científica PIBIC. E-mail: ludmila.cordeiro@hotmail.com

## Introdução

O horror está entre os gêneros mais populares do cinema mundial, mobilizando fortemente milhares de apreciadores e apreciadoras, apesar de raramente receber atenção das instâncias acadêmicas de reconhecimento e legitimação. No Brasil, o gênero, que se popularizou nos anos 1960 na figura do cineasta José Mojica Marins, conhecido popularmente como Zé do Caixão (LUSVARGHI; SILVA, 2017), vive um período de retomada desde os anos 2000, com uma geração de novos realizadores. Como exemplo podemos citar *Quando Eu Era Vivo* (2014), de Marco Dutra, *As Boas Maneiras* (2017), de Marco Dutra e Juliana Rojas, *O Clube dos canibais* (2018), de Guto Parente, *Morto Não Fala* (2018), de Dennison Ramalho, *Sem Seu Sangue* (2019), de Alice Furtado, *O Cemitério das Almas Perdidas* (2020), de Rodrigo Aragão, entre outros.

Nesta nova geração, chama a atenção o fato de que diversas mulheres estão envolvidas nas produções, sejam como roteiristas, diretoras ou produtoras, algo considerado raro no contexto histórico deste gênero. Uma destas mulheres é Gabriela Amaral Almeida, jovem diretora e roteirista baiana radicada em São Paulo e autora de diversos curtas-metragens<sup>3</sup> e dois longas, *O Animal Cordial* (2017) e *A Sombra do Pai* (2018). Neste artigo, interessa-nos realizar uma análise do filme *O Animal Cordial*, observando como a obra apresenta personagens que questionam o papel da mulher nas suas relações com os padrões de representação estabelecidos pelo gênero horror. Consideramos que este filme problematiza o lugar da mulher dentro e fora das telas, a partir das dinâmicas entre duas acepções do gênero: o gênero dramático (o horror) e gênero sexual (a mulher).

Para tanto, iremos, num primeiro momento, propor um breve olhar sobre a autoria feminina no cinema brasileiro contemporâneo com o objetivo de verificar as relações entre as posições de autoria construídas no campo das teorias do cinema, e dos estudos feministas e de gênero, preocupados com a imagem da mulher enquanto representatividade (autoria) e representação (imagem). Num segundo momento, nos apoiaremos na obra da autora Barbara Creed (1986) e sua proposição teórico-conceitual sobre o monstruoso feminino, assim como o conceito de abjeto em Julia Kristeva (1982)

---

<sup>3</sup> Entre os quais *Náufragos* (2010), *Uma Primavera* (2011), *A Sutil Circunstância* (2011) e *A Mão que afaga* (2012).

para realizar uma análise da obra e suas provocações sobre as categorias narrativas de mulher e de monstro.

### **Autoria feminina no cinema de horror brasileiro contemporâneo**

“[...] Uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção.” Em *Um teto todo seu*, manifesto escrito em 1929, a escritora Virgínia Woolf define quais seriam as condições mínimas para que uma mulher pudesse ser autora ainda no século XIX. Tal constatação engloba os aspectos políticos, sociais e culturais que implicam em estabelecer uma associação da autoria enquanto posição discursiva e narrativa (FOUCAULT, 2006) com o prestígio e legitimidade no campo artístico (BERNARDET, 2004). Woolf exemplifica, por meio do campo da criação literária, a desvalorização sistemática da mulher enquanto realizadora, tendo em vista que o lugar da autoria fora historicamente instituído para que os homens pudessem ocupá-lo, relegando às mulheres a posição de “objeto de observação” ou “fonte de inspiração”:

[...] As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Sem esse poder, provavelmente a terra ainda seria pântanos e selvas. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. (WOOLF, 2014, p. 54)

Infelizmente, não se pode dizer que muita coisa tenha mudado desde a época do manifesto de Woolf, tanto no campo da literatura como no cinema. Ao longo da história do cinema, sobretudo à medida em que a sétima arte foi atingindo *status* de arte séria, reconhecida, o trabalho das mulheres tem sido sistematicamente impossibilitado e invisibilizado. As poucas que conseguiram construir um lugar para si no campo das artes audiovisuais, seja como diretoras, roteiristas ou produtoras, raramente atingem o *status* e o reconhecimento de autoras, ou o fazem a duras penas. Um exemplo a título de ilustração: no Brasil, em 1931, a atriz Cléo de Verberena tornou-se a primeira autora do cinema nacional com o filme silencioso *O Mistério do dominó preto*. Tal acontecimento, porém, não aconteceu de forma fácil. De acordo com uma publicação da revista *A Scena Muda* (1932), Cléo de Verberena teria vendido suas joias e propriedades com o propósito de possuir os recursos financeiros necessários para a construção do seu filme, uma vez que os produtores não se dispunham a bancar os custos. Um sintoma do que fato que,

para uma mulher, o lugar da autoria vem sempre a um alto custo, e não são muitas as que podem pagá-lo.

Apesar da passagem de quase um século desde a estreia da primeira diretora de cinema no país, é importante ressaltar que as cineastas que vieram depois de Cléo de Verberena ainda enfrentam dificuldades na realização das suas obras, tanto de financiamento, quanto em afirmar um lugar de legitimidade na função de autoras de cinema (HOLANDA; TEDESCO, 2017). Pesquisas quantitativas apontam que as mulheres ainda são minoria no cargo de diretoras de cinema no Brasil - sendo que, destas, as mulheres negras estão ainda menos representadas (IVANOV, 2017).

No entanto, torna-se importante reconhecer que, nos últimos anos, muitas ações estão sendo realizadas no sentido de produzir conteúdos sobre mulheres e voltados para as mulheres realizadoras. Para as mulheres que pesquisam cinema, sobretudo, é um grande incentivo perceber a expansão de um campo de estudos com materiais cada vez mais específicos, como por exemplo as obras *Feminino e plural: Mulheres do cinema brasileiro* (HOLANDA; TEDESCO, 2018), *Mulheres de cinema* (HOLANDA, 2019); *Mulheres atrás das câmeras: As cineastas de 1930 a 2018* (LUSVARGHI; SILVA, 2018) que representam o cenário transformador no reconhecimento do protagonismo da mulher no audiovisual brasileiro.

No sentido de contribuir para este campo de investigações a respeito da autoria feminina no cinema brasileiro, neste artigo propomos um olhar sobre a trajetória da jovem cineasta Gabriela Amaral Almeida, diretora e roteirista baiana radicada em São Paulo. Gabriela graduou-se em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 2003. Na pós-graduação realizou uma pesquisa de mestrado com o tema literatura e cinema de horror, com a dissertação *As duas faces do medo: Um estudo dos mecanismos de produção do medo nos livros de Stephen King e nos filmes adaptados* (2003). Logo após, ingressou na renomada Escuela Internacional de Cine y TV (Eictv) em San Antonio de los Baños, em Cuba, onde formou-se em direção e roteiro. Em alguns de seus primeiros trabalhos como diretora de curta-metragens, como *A mão que afaga* (2012) e *Estátua* (2014), é possível perceber seu interesse pelas temáticas e pelo formato do gênero horror.

Ao observar o cenário dos filmes nacionais, percebe-se que o horror é pouco explorado na produção audiovisual brasileira de forma geral, e ainda menos pelas mulheres. Considerado por suas características violentas, muitas vezes repugnantes, o gênero normalmente aparece fortemente dissociado das noções dominantes de

feminilidade e fragilidade socialmente atribuídas às mulheres. Tanto é que, nas reportagens e entrevistas de lançamento do filme *O Animal Cordial*, o fato da diretora ser uma mulher é algo que provoca surpresa, e é constantemente sinalizado no discurso principalmente dos críticos (BARRETO, 2018; DEHÓ, 2018). Surpreende mais ainda, talvez, o fato de *O Animal Cordial* ser um *slasher*, subgênero do horror no qual há abundância de sangue e mortes violentas. O *slasher* é caracterizado por filmes que possuem em sua construção narrativa elementos como "um assassino que espalha o medo numa comunidade de classe média matando pessoas inocentes [...]. Há também um nível primitivo de violência contra mulheres" (PETRIDIS, 2014).

A história que compõe *O Animal Cordial* ocorre dentro de uma única noite num restaurante de classe média na cidade de São Paulo. Neste cenário, os personagens são o gerente do restaurante, Inácio (Murilo Benício), a cozinheira Djair (Irândhir Santos), a garçonete Sara (Luciana Paes) e os clientes, o policial aposentado Amadeu (Ernani Moraes) e o casal de classe média Bruno (Jiddu Pinheiro) e Verônica (Camila Morgado). Inácio, que administra o restaurante com uma postura autoritária, obriga os funcionários a permanecerem no trabalho além do horário do expediente para atender aos últimos clientes. O momento deflagrador da ação dramática ocorre quando o restaurante é subitamente invadido por dois assaltantes, Magno (Humberto Carrão) e Nuno (Ariclenes Barroso), que trancam as portas do local e rendem funcionários e clientes. Logo depois da invasão, porém, a trama anuncia que Inácio não está disposto a render-se tão facilmente e, pouco a pouco, um lado sombrio do personagem começa a ser desvelado, sobretudo nas interações com três personagens femininas: Verônica, uma burguesa arrogante; Sara, uma garçonete frustrada, e Djair, uma travesti afrontosa.

### **Verônica, Sara e Djair e as possibilidades do monstruoso feminino**

Na cena da tomada de assalto, há um momento de tensão quando os assaltantes rendem a cliente Verônica e começam a assediá-la sexualmente. Todos observam o horror da cena sem intervir, inclusive seu acompanhante. Ela permanece imóvel e aterrorizada, à mercê dos assaltantes que tentam despi-la, invadindo seu corpo (Imagem 1). Enquanto Verônica é segurada por um dos assaltantes, o outro aponta a arma para Inácio, e exige que ele lhe entregue o dinheiro. Inácio faz menção de que vai pegar o dinheiro no caixa, mas pega uma arma e dispara. Verônica tem um breve momento de vingança ao chutar o

corpo ferido do assaltante, mas logo depois é alvejada pelo próprio Inácio ao tentar escapar do restaurante.

**Figura 1** - O corpo violado de Verônica



Fonte: frame do filme *O Animal Cordial* (Netflix)

A teórica feminista do cinema Barbara Creed (1986), no artigo *Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection*, discute a representação da imagem da mulher em alguns filmes de horror. Segundo a autora, a posição da mulher nestes filmes é frequentemente objetificada e fetichizada, construída como o lugar da vítima inocente ou incapaz que é sistematicamente perseguida, mutilada e/ou morta pela figura monstruosa, que pode ser tanto humana (como um assassino serial, por exemplo) quanto sobre-humana (nesta categoria incluem-se os monstros, fantasmas, alienígenas, zumbis, vampiros e outras criaturas). A princípio, Verônica é apresentada como uma clássica vítima. Creed (1986) afirma que em geral há uma ênfase na vulnerabilidade da personagem feminina, o que faz do “sexo frágil” uma eterna vítima indefesa, desumanizada na sua fragilidade, cujo corpo é frequentemente explorado, exibido, mutilado e sacrificado.

A obsessão do filme de horror com o sangue, particularmente com o corpo sangrento da mulher - onde esse corpo é transformado numa 'ferida aberta' - sugere que a ansiedade de castração é uma preocupação central no filme de horror, sobretudo no subgênero *slasher*.<sup>4</sup> (CREED, 1986, p.52, tradução nossa).

---

<sup>4</sup> “The horror film's obsession with blood, particularly the bleeding body of woman - where her body is transformed into the 'gaping wound' - suggests that castration anxiety is a central concern of the horror film, particularly the slasher sub-genre.”

É importante, neste momento, mencionar que a caracterização de Verônica enfatiza elementos socialmente atribuídos à performance da feminilidade, assim como a uma posição social elevada, tais como roupas de tecido fino, salto alto, cílios postiços, cabelos loiros e longos, joias caras. Antes do ataque já era perceptível a dinâmica de poder envolvendo as posições genérico-sexuais performadas entre Verônica e o homem que a acompanhava, quando, por exemplo, este escolhe um vinho caro para marcar sua posição fálica e ela acolhe o jogo, fazendo-se de impressionada.

Creed, no entanto, discute que a construção daquilo que chama de “monstruoso feminino” possui variadas facetas. Para além da vítima, há também a mulher construída como corpo abjeto, ocupando a posição do monstro a ser destruído no filme de horror. Creed apoia-se nos conceitos freudianos da psicanálise juntamente com o conceito de abjeto postulado pela autora Julia Kristeva no livro *Powers of Horror: An essay on abjection* (1982). Segundo a autora, a abjeção associa-se à degradação ou algo que é desprezível, "o que perturba a identidade, o sistema, o que não respeita os limites, as posições, as regras" (KRISTEVA, 1982, p.4, tradução nossa). Os monstros do gênero horror representam precisamente este ser abjeto, inclusive com a ênfase nos aspectos fisicamente repulsivos, tais como corpos disformes e em decomposição, fluidos e dejetos corporais (sangue, urina, pus, suor, vômito etc.). Ao tornar-se abjeto, este corpo monstruoso desprende-se da qualidade de humano e pode então ser neutralizado, aniquilado, para que se restaure a ordem da narrativa. A catarse do gênero está justamente localizada na encenação dramática da eterna batalha entre a ordem e o desviante: com a expurgação do monstro encontra-se o restabelecimento e reafirmação da ordem.

O que Creed aponta é que, embora historicamente se associe a posição feminina à vítima no filme de horror, há algo de profundamente feminino também no corpo abjeto do monstro. Na verdade, muitas vezes o monstro problematiza as próprias categorias genérico-sexuais vigentes - seja em monstros marcadamente femininos como bruxas, seja nas figuras andróginas dos vampiros, por exemplo -, desestabilizando e desnaturalizando classificações aparentemente fixas da sociedade. A autora também lembra que muitos destes monstros caracterizam-se através de elementos considerados femininos ou ligados à maternidade e à capacidade reprodutiva da mulher. “Todas as sociedades humanas possuem uma versão do monstruoso-feminino, daquilo que na mulher é chocante, ameaçador, amedrontador, abjeto.” (CREED, 1986, p.44, tradução nossa).



As personagens femininas em *O Animal Cordial* estão neste lugar de abjeção, pois representam obstruções de diferentes naturezas à posição masculina ocupada por Inácio. Vejamos, por exemplo, como é construído o antagonismo entre Verônica e Sara. Como já mencionamos, Verônica apresenta diversos marcadores ligados não somente à feminilidade como também a uma classe social alta. Em comparação com ela, Sara não apresenta os mesmos atributos, e parece se dar conta disso nos olhares invejosos que lança para a rival. Até aquela noite, Sara era apenas uma simples garçonete que nutria uma paixão platônica pelo chefe. A impossibilidade de cruzar a fronteira é marcada não apenas pelo fato de Inácio ser casado, mas sobretudo pela distância social entre patrão e empregada. No momento de virada representado pelo assalto, no entanto, a personagem vê este mundo "normal" ser totalmente desconstruído, oferecendo uma oportunidade de agir em relação ao romance idealizado. Assim começa um processo de intensa transformação na personagem, do qual Inácio inicialmente tira proveito para manipular a garçonete, fazendo promessas de que os dois sairão dali como um casal apaixonado.

No momento do filme em que o restaurante é tomado por um banho de sangue, Sara se vê completamente entregue àquela atmosfera de fantasia, o que lhe estimula um anseio até então latente pela possibilidade de transformação de sua posição naquele universo. A necessidade de libertação se aflora e torna-se concreta por meio da violência que está sendo gerada naquele ambiente. Sara, então, se entrega aos delírios violentos de Inácio. Numa cena emblemática dessa transformação, a garçonete anda até onde está o cadáver de Verônica e retira alguns pertences. Põe os brincos na orelha, e na bolsa de Verônica encontra um batom vermelho, um símbolo que está associado à volúpia, à sensualidade (Figura 2). É somente de posse desses símbolos da feminilidade extrema que Sara se encoraja a beijar Inácio.



**Figura 2** - Sara apropria-se de símbolos da feminilidade

Fonte: frame do filme *O Animal Cordial* (Netflix)

Após o beijo, Inácio diz a Sara que quer lhe ensinar algo novo: atirar. Sara aceita, e pega a arma, enquanto ouve as instruções de Inácio. De posse dessa arma, símbolo do poder e do falocentrismo, Sara é tomada por uma sensação de controle, pois talvez seja a primeira vez na sua vida que esteja sentindo a sensação de poder nas mãos. Ela aponta a arma para Inácio, e o ordena que ele tire a roupa. Inácio cumpre as ordens de Sara e tira a roupa. Na sequência os dois estão nus, suados, ensanguentados pelos vestígios de morte no chão, protagonizando uma cena de sexo selvagem, especialmente por parte de Sara, cujos movimentos corporais parecem mais animais do que humanos (Figura 3). Por meio desta cena, pode-se observar uma subversão da lógica da representação da imagem da mulher nos filmes *slasher* na figura de uma mulher que não é mais vítima, mas que, ao contrário, transforma-se no próprio monstro.

**Figura 3** - A transformação monstruosa de Sara

Fonte: frame do filme *O Animal Cordial* (Netflix)

Aos poucos, Sara começa a perceber que, apesar das promessas românticas do chefe, talvez ela possa ser a próxima vítima. Ela se dá conta de que, fora daquele ambiente surreal e violento, ela e Inácio jamais seriam um casal romântico tradicional. Inácio, percebendo o medo de Sara, diz para ela ficar despreocupada:

“Você sabe como isso vai acabar? Eu sei.” (Inácio)  
[Sara nega com a cabeça]  
“Primeiro a gente vai guardar os restos. Ninguém vai procurar no freezer, vamo botar eles no cardápio, num comem carne de cavalo no Japão?” (Inácio)  
“Mas eles são pessoas, né?” (Sara)  
“Num é carne?” (Inácio)

Sara se mostra assustada com os planos de Inácio, mas continua fazendo o que ele pede até que, num determinado momento, o jogo de manipulação de Inácio torna-se insustentável e Sara é convocada a tomar uma decisão. Em outro momento importante do filme, Djair vê a oportunidade de fugir e chama Sara, ao que ela responde: “Quem é Sara?”. A resposta inquietante aponta para uma desestabilização da própria identidade da personagem, como se a dúvida sobre quem de fato ela é, e o processo de transformação vivenciado pela garçonete, a levassem a poder ser outra pessoa a partir daquele momento. "O lugar do abjeto é 'o lugar onde o sentido entra em colapso', o lugar onde "eu" não sou mais. O abjeto ameaça a vida; precisa ser 'radicalmente' excluído" (KRISTEVA Apud CREED, 1986, p. 46, tradução nossa). Curiosamente, são os gatilhos de violência vivenciados por Sara no restaurante que lhe possibilitam experimentar outras possibilidades de ser, de cruzar essa fronteira entre humano e não-humano.

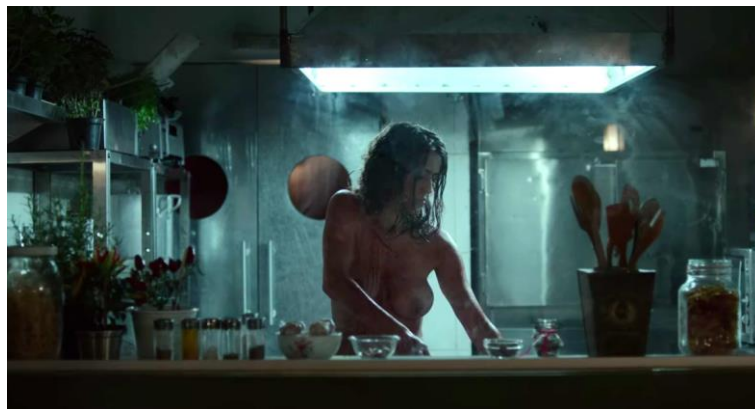
Depois deste momento, há uma passagem significativa no filme na qual Sara se deita ao lado de Inácio, já rendido e desarmado, e o abraça. Numa inversão das posições previamente estabelecidas, Inácio é quem, agora, depende da atitude de Sara para se libertar. Esta, no entanto, começa a compartilhar com Inácio a fantasia que tinha sobre o desfecho da relação dos dois:

“Nossa, eu imaginava tudo tão diferente. Quando eu fecho o olho, eu vejo o mar. Um mar bonito, azul. Eu tô de chapéu, mas agora vem um vento e levou o chapéu, tudo bem, não me importo. Aí de repente cê começa a correr na minha direção, só que tá muito sol então, não consigo ver direito se é você, sabe? Mas eu sei que é você, que eu sinto. Consigo até sentir aquele de alga, sabe aquele cheiro azedo da alga quando já tá na areia? Aí a gente se beija, você volta pro mar, fica longe...longe...longe até desaparecer.” (Sara)

“Eu não sei nadar.” (Inácio)  
“Tudo bem, é dentro de mim.” (Sara)

A descrição da cena, repleta de simbologias românticas imaginada por Sara, contrasta de forma intensamente irônica com a imagem que de fato vemos: o corpo de Inácio em cima do balcão da cozinha, e Sara se preparando para desmembrá-lo com uma faca elétrica (Figura 4). Nesta cena final, Sara é vista num plano médio enquanto a câmera afasta-se lentamente pela janela da cozinha, e a revela concentrada na sua função de mutilar o corpo de Inácio, com uma música ironicamente romântica ao fundo. Nesta cena, é o corpo masculino que é ofertado para ser mutilado e desmembrado, ao invés da mulher, subvertendo os símbolos e os papéis construídos na representação fílmica. A mudança no padrão dos papéis da vítima e do monstro revelam o desejo da cineasta de trazer na obra a representação de uma mulher diferente do que vemos nos filmes *slasher*: uma mulher imperfeita, monstruosa, que não se oferece facilmente ao extermínio ou à objetificação.

**Figura 4** - Sara desmembra o corpo de Inácio



Fonte: frame do filme *O Animal Cordial* (Netflix)

Há, ainda, uma terceira dimensão do monstruoso feminino a ser considerada neste filme: a figura de Djair, interpretada por Irandhir Santos. Djair apresenta marcadores que apontam para uma identidade de gênero fluida e não-binária, como vestes femininas, cabelos longos e unhas feitas. Porém, ao contrário de Sara, que demonstra dependência da atenção e da aprovação do chefe, Djair demonstra ter plena consciência e domínio de sua identidade, não dependendo do outro para lhe definir. Numa cena do filme, Djair confronta a posição submissa de Sara diante de Inácio:

"Esses homens... eles só querem mandar." (Djair)

"O que você quer, Djair?" (Sara)  
"Ir embora. Tomar um banho no meu chuveiro. Aguar minhas plantas,  
abrir meu restaurante, trepar, eu sei o que eu quero Sara, sempre  
soube. E tu?" (Djair)

Tamanha segurança, consciência de si e autonomia de uma identidade genérico-sexual não-hegemônica, transgressora, desafia e incomoda Inácio, cuja posição patriarcal na sociedade é construída a partir de um lugar de autoridade, de dominação sobre o outro. Quando o outro não precisa dele para se definir, ocorre uma desestabilização da própria posição patriarcal. Desta forma, a mera existência de Djair representa uma ameaça para Inácio.

"Teu problema comigo, Inácio, é meu cabelo grande. É minha  
sobrancelha muito bem feita, meus perfume de rosa. Tua cisma é meu  
cu!" (Djair).

Mais adiante no filme, Inácio mata o assaltante Magno com um corte no pescoço. Com a mesma faca, o gerente dirige-se até Djair, que está amarrada a uma cadeira, e corta os seus cabelos, numa tentativa cruel de retirar de Djair um símbolo na construção identitária feminina da cozinheira (Figura 5).

**Figura 5** - O simbolismo no corte do cabelo de Djair



Fonte: frame do filme *O Animal Cordial* (Netflix)

A metáfora presente na atitude de Inácio em “matar” Djair, retirando o elemento que mais presentifica a energia feminina em seu corpo, aponta para o medo da castração na psicanálise freudiana. Pode-se associar o medo inconsciente de Inácio com relação à feminilidade de Djair ao medo da castração, que segundo a autora Laura Mulvey

(1975/1983) configura no medo da perda do poder masculino que lhe é conferido por meio da posição simbólica do falo. Apesar de Inácio considerar Djair inferior justamente por não corresponder à ideia machista de masculinidade, o fato de Djair não ter vergonha de ser feminina, e se sentir bem na própria pele, afronta e desloca do lugar de vítima que a misoginia atribui ao espectro feminino, o que fere a masculinidade de Inácio.

Em outro momento do filme, quando surge a oportunidade de sair daquele lugar, Djair se levanta em direção à porta, porém se lembra de algo que ficou para trás. Então, ela se volta para trás, por alguns segundos observa o cenário de horror e os cadáveres espalhados, mas vai até onde estão os seus cabelos, os guarda e vai embora. Djair recolhe seus cabelos como se retomasse para si o que Inácio tentou tirar, ou seja, sua dignidade e o seu poder feminino. Mulheres trans e não binárias vivenciam constantemente a violência contra seus corpos e negação de direitos básicos, o direito de apenas existir, a resiliência dessas mulheres por instinto de sobrevivência precisa ir além da romantização do sofrimento, como uma maneira de perceber uma transformação necessária na arte e no consciente coletivo em transpor este cenário para além de uma vitimização simplista.

## **Conclusão**

A realização de uma obra fílmica do gênero horror reivindica e problematiza um lugar hegemonicamente masculino. Desta forma, conforme procuramos argumentar, o fato de assumir um lugar autoral no contexto de produção deste gênero já configura por si só um importante posicionamento político por parte da diretora Gabriela Amaral Almeida, assumindo uma ressignificação da lógica estrutural do ponto de vista da produção. No entanto, além disso, há que se pensar também nas imagens produzidas pelo filme, e sobretudo nas formas através das quais essas imagens subvertem as alegorias narrativas do horror, que frequentemente explora e mutila corpos vulneráveis de mulheres em cena.

De posse de alguns conceitos da psicanálise, vemos como é possível pensar o gênero horror como um importante mecanismo de vazão dos medos e inquietudes sociais de uma determinada cultura, numa determinada época. "Apesar da psicanálise não ser a única forma de ver o filme de horror, com seu conceito de inconsciente ela ajuda a desvendar o apelo deste gênero aos medos e desejos reprimidos da audiência" (CHAUDHURI, 2006, p.91). Em 1986, o crítico Robin Wood percebeu esta possibilidade

ao caracterizar o horror como uma espécie de pesadelo coletivo, no qual o monstro ocupa o lugar simbólico do retorno incontrolável de tudo aquilo que a sociedade reprime. O monstro tende sempre a representar o Outro social, ou seja, categorias que de alguma forma inquietam, assustam ou perturbam o pensamento hegemônico:

Mulheres, a classe trabalhadora, outras culturas, minorias étnicas, ideologias políticas alternativas (por exemplo, a ameaça comunista nas histórias dos anos 1950 sobre invasões alienígenas); sexualidades alternativas (monstros são frequentemente associados com homo ou bissexualidade, especialmente nos filmes de vampiros); e crianças (filmes como *O Exorcista* [1973] e *The Omen* [1976] figuram crianças como monstros<sup>5</sup> (CHAUDHURI, 2006, p.91, tradução nossa).

Deste modo, torna-se perceptível a relação do lugar da produção do discurso narrativo com as representações que, de certa forma, coletivamente pensam e dão vida a este medo coletivo. O que filmes de autoria feminina, assim como filmes de autoria não-branca, não-hegemônica tornam *possível*, portanto, é um questionamento, e em última medida uma inversão, deste lugar da produção discursiva do medo: e se o monstro simbolizasse não o medo masculino do inquietante feminino, mas, ao contrário, o horror feminino diante da opressão masculina?

Filmes de horror contemporâneos como *O Animal Cordial*, e também os filmes do diretor Jordan Peele *Corra* (2017) e *Nós* (2019) nos mostram o que acontece quando as posições são invertidas e é o "monstro" (o socialmente Outro) quem revela o seu medo do "humano" (o pensamento hegemônico dominante e suas violências). Como procuramos demonstrar através da análise, o filme opera um processo de desestabilização das posições antagônicas (monstro-vítima, homem-mulher, sujeito-objeto) através de uma apropriação cuidadosa das convenções do gênero, de sua estrutura narrativa, dos arquétipos de personagens e de suas funções dramáticas. Apesar de não ser o objeto específico deste artigo, vale mencionar que não apenas as posições genérico-sexuais, mas também as posições sociais (criminoso-vítima, herói-vilão, patrão-empregado, rico-pobre) são questionadas pelo filme. Os elementos narrativos deixam explícitas as relações de poder existentes nas questões de gênero, raciais e econômicas refletidas na sociedade brasileira, ao tocar em questões como a diferença de gênero, de classes sociais, de raça,

---

<sup>5</sup> “Women; the working class; other cultures; ethnic minorities; alternative political ideologies (for example, the threat of communism in 1950s stories about alien invaders); alter-native sexualities (monsters are often identified with homosexuality or bisexuality, especially in vampire films); and children (films like *The Exorcist* [1973] or *The Omen* [1976] figure the child-as-monster).”



permeadas pela violência - tanto real quanto simbólica - que não alcança a classe privilegiada do país.

Para E. Ann Kaplan, as mulheres assumirem um lugar de representatividade na autoria dos filmes é um fator que contribui na luta pelo controle do discurso feminino e da sexualidade feminina elaborar teorias de rompimento do patriarcado, e ultrapassar o impasse da análise dos filmes (KAPLAN, 1995). Por meio dessa reflexão, o estilo autoral de Gabriela Amaral em *O Animal Cordial* dialoga com o posicionamento de Kaplan sobre as mulheres assumirem o controle, utilizarem dos elementos impostos pelo patriarcado para questionar e ressignificar os modos de ver o mundo, propondo uma nova configuração do olhar.

## Referências

ALMEIDA, Gabriela Amaral. **As duas faces do medo**: Um estudo dos mecanismos de produção do medo nos livros de Stephen King e nos filmes adaptados. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Culturas Contemporâneas). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ARAUJO, Marcella Grecco de. Cléo de Verberena: uma cineasta brasileira. **Movimento**, n. 13, ago. 2019. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/337565883>> Último acesso em 20 nov. 2020.

BARRETO, Léo. O Animal Cordial: conheça o primeiro slasher movie brasileiro dirigido por uma mulher. **Quarta Parede Pop**, jun. 2018. Disponível em: <<https://quartaparedepop.com.br/2018/06/28/o-animal-cordial-conheca-o-primeiro-slasher-movie-brasileiro-dirigido-por-uma-mulher/>> Último acesso em 20 nov. 2020.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CHAUDHURI, Shohini. **Feminist film theorists**: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed. N.p.: Taylor & Francis, 2006.

CLÉO!... **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 603, p.7, 1932. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=084859&pagfis=21731>>. Último acesso em 24 nov. 2020.

CREED, Barbara. Horror and monstrous feminine: an imaginary abjection. **Screen**, Volume 27, n. 1, Jan./Fev. 1986, p. 44–71. Disponível em: <<https://academic.oup.com/screen/article-abstract/27/1/44/1630470?redirectedFrom=PDF>> Último acesso em 24 nov. 2020.

DEHÓ, Maurício. Conheça três diretoras que trazem um novo olhar ao terror brasileiro. **Uol Entretenimento**, 2018. Disponível em:



<<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/09/24/diretoras-dao-novo-olhar-ao-terror-nacional-mas-nao-se-prendem-ao-genero.htm>>. Último acesso em 24 nov. 2020.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2006.

GABRIELA Amaral Almeida. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa640208/gabriela-amaral-almeida>>. Último acesso em 20 nov. 2020.

HOLANDA, Karla. Da história das mulheres do cinema de autoria feminina. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 24, n. 1, 2017.

HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e plural**: Mulheres no cinema brasileiro. Brasil: Papyrus Editora, 2018.

HOLANDA, Karla. **Mulheres de cinema**. Brasil: Numa Editora, 2019.

IVANOV, Débora. Presença feminina no audiovisual brasileiro. **I Seminário Internacional Mulheres no Audiovisual**, 2017. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/1DeboraIvanov.pdf>>. Último acesso em 20 nov. 2020.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: An Essay on Abjection. Columbia: Columbia University Press, 1982.

LUSVARGHI, Luiza; SILVA, da, Camila Vieira (Orgs.). **Mulheres atrás das câmeras**: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo (1975). In: Xavier, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. 4º ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Embrafilme, 1983.

PETRIDIS, Sotiris. A Historical Approach to the Slasher Film. **Film International**, Volume 12, n.1, mar. 2014, p. 76-84. Disponível em: <[https://www.academia.edu/7690892/A\\_Historical\\_Approach\\_to\\_the\\_Slasher\\_Film](https://www.academia.edu/7690892/A_Historical_Approach_to_the_Slasher_Film)>. Último acesso em 20 nov 2020.

WOOD, Robin. The Return of the Repressed. **Film Comment**, Volume 14, n. 4, 1978. p. 25–32.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas. 2014.