

O CAIR DAS MÁSCARAS CORDIAIS

Gênero e horror em *O animal cordial* (2018), de Gabriela Amaral Almeida

Cindy Conceição Oliveira Costa¹

RESUMO

Este artigo objetiva analisar aspectos estéticos e políticos da narrativa fílmica *O animal cordial* (2018), de Gabriela Almeida, inserindo-o no contexto do cinema de horror brasileiro na pós-Retomada. Buscou-se compreender a alusão que é feita ao conceito de “homem cordial”, de Hollanda (1995), e como ele é reescrito no filme, mostrando sua decadência e ruína representada por Inácio (Murilo Benício). Assim, examinou-se as relações de gênero presentes na narrativa através dos papéis de Sara (Luciana Paes) e Djair (Iranthir Santos), personagens que remetem a questões que ajudam a compreender o que o imaginário colonial entendia sobre o “homem cordial” e o porquê de sua ruína demonstrada na película. Trata-se de uma pesquisa de cunho bibliográfico e utilizou-se como base teórica as investigações de: Cánepa (2008), Aumont (2009), Bourdieu (2003), Lauretis (2019), entre outros. Os resultados apontam que as fragmentações identitárias das personagens

¹ Mestra em Literatura pela Universidade Federal do Piauí, Graduada em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí e integrante dos grupos de estudo LECult (UFMA) e GEHISLIT (PUC Minas). E-mail: cindyoliveira87@gmail.com

e as tensões sociais presentes na narrativa se mostram como reflexo deste mundo pós-moderno que está em constante contradição e medo.

Palavras-chave: Cinema de horror brasileiro. Pós-Retomada. Gênero. *O animal cordial*. Gabriela Amaral Almeida.

ABSTRACT

This article aims to analyze aesthetic and political aspects of the filmic narrative *O animal cordial* (2018), by Gabriela Almeida, inserting it in the context of Brazilian horror cinema in the post- resumption. We sought to understand the allusion that is made to the concept of “cordial man”, by Hollanda (1995), and how it is rewritten in the film, showing its decadence and ruin represented by Inácio (Murilo Benício). Thus, the gender relations present in the narrative were examined through the roles of Sara (Luciana Paes) and Djair (Iranthir Santos), characters that refer to questions that help to understand what the colonial imaginary understood about the “cordial man” and the reason for his downfall shown in the film. This is a bibliographic research and the investigations of Cánepa (2008), Aumont (2009), Bourdieu (2003), Lauretis (2019), among others were used as a theoretical basis. The results show that the identity fragmentations of the characters and the social tensions present in the narrative are shown as a reflection of this postmodern world that is in constant contradiction and fear.

Keywords: Brazilian horror cinema. Post-Resumption. Gender. *O animal cordial*. Gabriela Amaral Almeida.

INTRODUÇÃO

O cinema de gênero no Brasil, mais especificamente o de horror, apesar de sua gama de filmes e diretores em ascensão, ainda é algo pouco conhecido pelo grande público. *O animal cordial*, produzido em 2017 e lançado no Brasil em 2018, é um filme de horror brasileiro *slasher*, que é um subgênero quase

sempre envolvendo assassinos psicopatas. Como grandes nomes do *slasher* pode-se citar *O massacre da serra elétrica* (1974), *Halloween* (1978), *Sexta-feira 13* (1980), entre outros. Com o tempo, outras produções do subgênero acabaram sendo consideradas clichês e por isso recebiam pouca credibilidade pela crítica. Porém, o de Gabriela Almeida (2018), ao contrário, apresenta inovações na narrativa, pois mesmo algumas dessas características ainda estarem presentes, são retratadas de modo renovador, como será evidenciado mais à frente.

O filme foi escrito e dirigido por Gabriela Amaral Almeida, e produzido por Rodrigo Teixeira – que também produziu longas-metragens de terror mundialmente reconhecidos como *A bruxa* (2016), *O farol* (2020), entre outros. A diretora é uma baiana, que possui graduação e mestrado em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia. Além de seus dois longas, *O animal cordial* (2018) e *A sombra do pai* (2019), dirigiu consideráveis curtas-metragens, também do gênero, como: *Uma primavera* (2010), *A mão que afaga* (2011) e *Estátua!* (2014), que a fizeram ganhar notoriedade no cenário artístico do país.

A película aqui analisada se passa em uma noite de um restaurante de classe média paulista. Nele, é narrada uma invasão ao estabelecimento, no fim do expediente, por dois ladrões armados, em que o dono do local, o cozinheiro, uma garçonete e três clientes são rendidos. Assim, o chefe, Inácio – visto como um homem pacato e cordial – age para defender o restaurante e seus

clientes, no entanto, cria-se uma atmosfera de horror e violência que ultrapassa a legítima defesa.

Essa produção recebeu diversas premiações como: Melhor Ator, para Murilo Benício, no Festival de Cinema do Rio, em 2017; Melhor Direção, para Gabriela Amaral Almeida; e Melhor Atriz, para Luciana Paes, no Fantaspoa de 2018, em Porto Alegre. Nela, são mostradas alegorias sobre a sociedade, personagens que têm dificuldade em existir em sociedade, além de questões de poder, entre outras, temas presentes em diversas produções contemporâneas.

À vista disso, este artigo busca analisar os aspectos estéticos e políticos do filme *O animal cordial* (2018), de Gabriela Amaral Almeida, inserindo-o no contexto do cinema de horror brasileiro na pós-Retomada. Desse modo, buscou-se compreender a alusão que a roteirista e diretora faz ao conceito de “homem cordial”, trazido por Sérgio Buarque de Hollanda, em *Raízes do Brasil* (1995), e como ele é reescrito no filme, mostrando assim a decadência e ruína desse homem representado pelo personagem Inácio (Murilo Benício).

Ademais, buscou-se examinar as relações de gênero presentes na narrativa – tanto relacionados à identidade das personagens analisadas, quanto ao gênero horror e em como essas figuras são representadas nesses filmes –, ao apresentar os papéis de Sara (Luciana Paes), uma mulher subserviente ao homem que ama; e Djair (Irândhir Santos), homossexual e nordestino/a.

Essas duas personagens mostraram-se muito importantes dentro da narrativa, pois remetem a questões interseccionais de gênero e sexualidade que nos ajudam a compreender também o que o imaginário colonial entendia sobre o “homem cordial” e o porquê de sua ruína demonstrada na película de horror.

1 A PÓS-RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO

Ao se fazer um revisionismo dos períodos que mais caracterizaram o cinema nacional, é interessante se pensar que a partir da década de 1960, no Brasil, era vivenciado o período de Ditadura Militar, o que se refletiu também no que era produzido no campo artístico do país. Dessa forma, instaurou-se uma estética no cinema chamada de Cinema Novo, encabeçada por Glauber Rocha, a qual se formou como uma resposta à instabilidade social e classista no Brasil entre os anos 1960 e 1970, fortemente influenciada pelo Neorrealismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa.

Após o sucesso dessa nova estética, houve um atribulado período para o cinema brasileiro com a extinção da Embrafilme² no governo do ex-presidente Fernando Collor de Mello, entre os anos de 1980 e início dos 1990, período no qual se deixou de produzir filmes no país. Em consequência disso, o desmonte da estrutura institucional de suporte ao filme brasileiro,

2 Empresa Brasileira de Filmes S.A., foi uma empresa de economia mista estatal brasileira, produtora e distribuidora de filmes cinematográficos.

realizado por Collor, colocou em evidência a impossibilidade de autossustentação do cinema no país (ESTEVINHO, 2009) e, por isso, a parada na produção dos filmes.

Assim, “a produção cinematográfica brasileira retornou com alguma regularidade sob a forma do que se convencionou chamar de Retomada. Esse período se prolongou até 1998” (BARROS, 2014, p. 184). A Retomada foi um período em que o país voltou a produzir filmes e cujas temáticas dessas produções passaram a se diversificar, tendo como características comuns: a observação do cotidiano das classes populares, a apresentação dos símbolos da cultura popular, a utilização de cenários alegóricos do cinema brasileiro, como o sertão nordestino e a favela carioca (ESTEVINHO, 2009). Como explica Barros (2014, p. 186), na Retomada essas produções passaram:

[...] da crítica social (*Cidade de Deus*, 2002, de Fernando Meirelles) ao regionalismo (*O tempo e o vento*, 2013, de Jayme Monjardim), passando pelas comédias urbanas (*Os normais 2 – A noite mais maluca de todas*, 2009, de José Alvarenga Jr.) e o drama existencial (*Estorvo*, 2000, de Ruy Guerra, e *O maior amor do mundo*, 2006, de Cacá Diegues).

A partir desse período, os temas sociológicos começaram a se entrelaçar, tendo relação com estudos relacionados à cultura que também estava em emergência, bem como ao pós-

estruturalismo francês, à crítica pós-moderna e aos estudos sobre a pós-colonialidade: “Estes diferentes usos de ‘pós’, portanto, inclusive para designar também uma pós-Retomada, consistem na denominada ‘virada pós-moderna’ (epistemológica, política, estética, filosófica)” (BARROS, 2014, p. 186). Isso se deu pelo fato de que essas temáticas políticas e sociais terem sido negligenciadas pelo que o autor chama de hegemonia de um pensamento estruturalista, que foi aos poucos sendo colocado de lado para que novas questões analíticas entrassem em pauta. Além disso, segundo Meheret e Yamamoto (2019), a produção deste período também foi motivada por uma inquietação diante das injustiças nas grandes cidades, como a miséria e o crime.

Desse modo, como deslinda Estevinho (2009, p. 121), entre as diversificadas questões que compõem a cultura brasileira, o cinema tem intensa ressonância política e social, pois “seus cineastas muitas vezes proclamam-se porta-vozes de valores considerados éticos, articulam-se nas redes políticas institucionais, mobilizam a imprensa e setores da sociedade civil”. Além disso, as suas associações frequentemente produzem manifestos e pressões junto ao governo, o que demonstra a importância de uma arte que também é política. Outra questão é que, como o autor explica, a relação entre cinema e política poderia ser justificada até mesmo pelos mecanismos econômicos, uma vez que essa atividade demanda recursos materiais custosos, bem como o mercado que a exhibe é profundamente ligado às companhias estrangeiras de filmes.

De acordo com Barros (2014), é importante estabelecer alguns parâmetros teóricos para a compreensão de que estamos vivendo um dos momentos mais significativos do cinema brasileiro, precisamente por causa da relação entre a Retomada e a pós-Retomada. Assim, a utilização do prefixo “pós”, representa um gesto analítico e teórico, estético e político, influenciado pelo pós-estruturalismo, pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-autoria, dentre outros movimentos e estéticas, que têm como objetivos comuns a flexibilidade e a desconstrução de binarismos e essencialismos:

Trata-se de uma “superação”, todavia, que não necessariamente anula os termos que lhe antecederam. Assim, o “pós”, neste sentido, é sinônimo de simultaneidade e convivência, em que a “colonialidade” ou a “modernidade”, como exemplos sintomáticos, não desaparecem como projetos históricos, mas reaparecem carregando seus fracassos, contradições, ilusões e condição de inacabadas. É diante desse quadro que situamos a pós-Retomada. Superação, simultaneidade, deslocamentos e desconstrução. Em definitivo, o prefixo “pós” desestabiliza e questiona a vigência contemporânea de clássicas noções explicativas da realidade. (BARROS, 2014, p. 187).

À vista disso, como mostram algumas investigações, uma das características da pós-Retomada que entra em pauta é a questão do cinema autoral, assim, como explica Barros (2014), o caráter identitário do cinema brasileiro adotou um norte assumidamente eclético, com produções que oscilam do rural ao urbano, entre outras temáticas, bem como a ocorrência de que, no cinema contemporâneo, “[...] a ideia de uma autoria normativa acabou sendo superada pela necessidade da experiência do sensível tanto da parte do cineasta quanto do espectador. E essa experiência do sensível tem relação com o imaginário e as trocas simbólicas de uma época” (BARROS, 2014, p. 188). Com isso, entrelaçam-se a expressão do imaginário do cineasta com a sensibilidade do espectador.

Por imaginário, entende-se através das acepções de Durand (2012, p. 30), como representação e metáfora, pois a imaginação não é apenas “formar” imagens, mas sim uma potência dinâmica que “‘deforma’ as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica”. Dessa forma, nós pensamos por imagem e o autor de obras artísticas, como no caso do cineasta, desperta sentimentos já existentes em nós através das imagens. O imaginário está intimamente ligado com o espírito de época, o chamado *Zeitgeist*, e, por isso, produções como *O animal cordial* (2018), trazem questões e sensações em um conjunto de imagens que em muito influenciam e tocam o espectador.

Sendo assim, na pós-Retomada são trazidas influências tanto do Cinema Novo, como de um Cinema Marginal e de produções mais comerciais, fazendo com que se crie uma redefinição de autoria:

A autoria e o mercado na pós-modernidade, portanto, são ambivalentes e é nessa ambivalência que se verifica a revitalização no cinema nacional – representado pela pós-Retomada. Logo, o fim do conceito de vanguarda é concomitante à noção de autoria (agora entrando também na fase pós). A estética autoral, porém, é indefinível por não ser unânime o entendimento de autoria. (BARROS, 2014, p. 185).

Partindo desse pressuposto, a noção de autoria que é colocada em pauta neste período não está tão relacionada aos conceitos firmados pela *Nouvelle Vague*, por exemplo, mas sim em uma renovação do conceito de autor que engloba vários fatores, os quais o colocam como um artista orgânico, com instinto estético. Dessa maneira, o cineasta se conecta com o imaginário de sua época, pois a sua produção não está centrada em algo individual do próprio artista, mas sim como resultado de suas vivências culturais e/ou políticas influenciadas pela sociedade.

Destarte, como afirma Barros (2014), é como se a pós-Retomada vivesse um paradoxo colocado por duas demandas de expressão, estando de um lado o mercado e de outro uma autonomia criativa. Sendo assim, as produções deste período variam entre esses dois polos, pois mesmo as produções nem tão comerciais, também visam uma recepção positiva do público, mas possuem características que as fazem possuir grande valor estético, em suas inovações, temas e abordagens, como no caso dos filmes de Gabriela Almeida, entre outros.

Em termos estéticos, por exemplo, Barros (2014) explica que predominam o hibridismo entre documentário e ficção ou, em relação aos temas abordados, é retratada tanto uma violência física quanto simbólica, implícita ou explícita, pois como ilustram Oliveira e Harris (2016), na pós-Retomada a violência pode ser vista enquanto uma consequência da realidade, assim como um instrumento capaz de modificá-la. Sobre essa questão, é interessante notarmos como ela em muito converge com as produções literárias do período, o que mostra como as expressões artísticas do país são muito influenciadas pelo momento político-social em que estão inseridas ou que representam.

Dessa forma, esses filmes não necessariamente se encaixam dentro de características pré-determinadas, mas sim possuem variados suportes e pretextos: “na ideia de um eu fluido e na de uma sociedade que já não se enxerga mais nos valores de um estruturalismo rígido” (BARROS, 2014, p. 187). Assim, na pós-

Retomada, fica em evidência que esse exercício de desconstrução é inerente à própria análise fílmica, tendo em vista que é necessário examinar determinadas partes de uma película para obter-se um entendimento do que ela representa, trata, ou mesmo desperta no espectador.

2 O CINEMA DE HORROR NO BRASIL

Quando se trata de produções cinematográficas do gênero horror no Brasil, o nome de José Mojica Marins e seu personagem emblemático, Zé do Caixão, logo são lembrados. Isso acontece por Mojica ter sido o grande pioneiro do gênero no país, pois seu filme *A meia noite levarei sua alma*, de 1964, é considerado o primeiro longa-metragem de horror produzido no Brasil. No entanto, como mostra as investigações de Cánepa (2008, p. 106), algumas produções anteriores a essa já flertavam com o gênero. Segundo a autora, “[...] havia, desde a época do cinema mudo, um espaço ficcional em nosso cinema que já ensaiava, e, de alguma forma, abria os caminhos que seriam trilhados pelos filmes de horror nacionais surgidos depois”.

Como ilustra Cánepa (2008), o cinema do gênero no país passou por quatro fases, sendo elas: *Antes do Horror*, na qual eram produzidos filmes de crimes sensacionais, sobrenaturais ou de mistério, entre os anos 1937 e 1962; *O Auge do Horror*, fase em que se produziu uma grande quantidade de filmes do gênero, entre

os anos de 1963 e 1970, que variavam entre propostas autorais e industriais; *Os Horríveis Anos 80*, período no qual foram esparsas as produções do gênero; e *A Retomada do Horror*, a qual seguiu a fase de Retomada do cinema nacional, entre os anos de 1994 a 2007.

Chegando ao horror contemporâneo e da pós-Retomada, Correia (2019) explica que as produções nacionais do gênero têm ganhado destaque em mostras e festivais pelo país, e que mesmo com as dificuldades de financiamento, alguns ainda conseguem recursos de incentivo à cultura, ou mesmo os fazem de forma independente. Assim, a partir dos anos 2000, a produção do cinema de gênero no Brasil se alavancou: “O avanço da tecnologia também democratizou a produção audiovisual no país, pois permite a qualquer um fazer um filme sem necessariamente depender de grandes estúdios de cinema” (CORREIA, 2019, p. 28), melhoria essa que se refletiu não apenas na produção, mas também na distribuição e exibição de filmes.

Dessa forma, ainda segundo Correia (2019), a nova leva de filmes de horror brasileiro é bem diversificada, contendo produções de subgêneros como: *trash*, *slasher*, terror paranormal, terror psicológico, dentre outros. Como explica a autora, boa parte desses cineastas apostou em produzir curtas-metragens, por possuírem um orçamento mais reduzido e isso facilitar a sua elaboração. Dentre eles, a autora aponta: Lula Magalhães, com *Invasor* (2015); Joel Caetano, com *Gato* (2009); João Vitor Ferian, com *O covil dos condenados* (2016); Calebe Lopes, com *A triste*

figura (2018); para citar apenas alguns. Já nos longas-metragens, os nomes mais expressivos são: Rodrigo Aragão, com *Mangue negro* (2008); Marco Dutra e Juliana Rojas, com *As boas maneiras* (2017); Samuel Galli, com *Mal nosso* (2017); Frederico Machado, com *Lamparina da aurora* (2017); Gabriela Almeida, com *O animal cordial* (2018) e *A sombra do pai* (2019), entre outros.

No entanto, os filmes de horror brasileiros contemporâneos ainda não conseguiram criar um nicho em que tivessem visibilidade para o grande público, pois apesar do gênero ter ampla aceitação e grandes bilheterias nos cinemas, em se tratando de produções estrangeiras como *Sobrenatural* (2011), *Invocação do mal* (2013), *Annabelle* (2014), o remake de *It: A coisa* (2017), ou as aclamadas *Hereditário* (2018) e *Midsommar* (2019), entre diversas outras, os filmes brasileiros do gênero ainda estão emergindo e aos poucos sendo (re)conhecidos. Dessa forma, a agitação que essas produções causam em premiações e mostras no país e fora dele, de certo modo ajudam a, aos poucos, esses filmes serem notabilizados, e o advento da ampliação do acesso à internet também contribui para isso – o que é bem marcante nessa fase de pós-Retomada.

3 ARTIFÍCIOS DO MEDO

Uma das mais importantes marcas características do horror se estabelece no seu lugar de recepção, como apontado por Carroll (1999 *apud* ALMEIDA, 2003). Ou seja, um filme só se

caracteriza nesse gênero quando provoca determinadas sensações no espectador, que se relacionam com o próprio nome que o assinala:

A marca de identidade do horror é, justamente, a capacidade que este tem em causar “horror” em seu público. Não se trata de medo, apreensão ou expectativa apenas – tais sentimentos também podem ser desencadeados por outros tantos gêneros narrativos que não o horror própria e exclusivamente; mas sim, do estado específico causado por um gênero que perpassa várias formas de manifestações artísticas e se mantém coerente, inconfundível, inimitável. (ALMEIDA, 2003, p. 15-16).

Dessa forma, o filme, por ser também uma narrativa, oferece dentro dela elementos que vão causar esses efeitos, algo de certo modo parecido com a literatura, por exemplo, como quando um texto e as estratégias narrativas causam determinadas sensações e emoções no leitor. No cinema, serão as sucessões de imagens que desempenharão esse papel.

Uma questão importante para trazer efeitos de horror nos filmes é a montagem. Segundo Aumont (2009), a montagem é “o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os,

encadeando-os e/ou organizando sua duração”. Para Martin (2005, p. 202), ela “[...] é a condição necessária e suficiente da instauração estética do cinema”. E para Eisenstein (2002), é um componente tão indispensável da produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema, assim, contribui para mostrar lógica e continuidade às cenas.

Nos filmes de terror ou horror, a montagem é um elemento essencial, pois é ela que vai ajudar a causar os efeitos de sentido esperados, como os de medo, angústia, desespero, suspense ou repulsa, por exemplo, o que pode ser perceptível nos momentos de cortes de uma cena para outra. Em *O animal cordial* (2018), percebemos as expressões das personagens, causadas pelo momento de conflito, ou mesmo o rosto sereno de Inácio enquanto atira em um dos assaltantes. Tanto os movimentos da câmera quanto a mudança de uma cena para a outra contribuem para que se crie uma tensão diante de quem assiste, entre outros efeitos.

De acordo com Santos (2018, p. 58), perante um mundo potencialmente pós-moderno, o discurso cinematográfico que parece refletir a realidade é o da insegurança, tensão, suspense e medo: “nem transparente, nem opaco, mas sombrio”. Assim, filmes como o *corpus* de análise deste artigo, não provocam explicitamente o susto, mas trabalham com o medo nas personagens através da sensorialidade, da tensão e do receio, ou seja, uma atmosfera de medo que é criada a partir das sucessões de acontecimentos na

narrativa. Como explica Santos (2018), a atmosfera de algo está ligada à impressão sensória, ou ao afeto, que este algo causa. Assim, essa atmosfera de horror vai estar ligada também a aspectos da *mise-en-scène*, como a iluminação e a encenação das personagens.

É importante que entendamos também que cinema e narrativa interagem de um modo próprio. De acordo com Aumont (2009), o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação e articulação sociais que tornou possível dizer que ele substituiu as narrativas míticas em nosso tempo. Desse modo, um tipo e/ou uma série de personagens podem ser considerados representativos do meio social, sem se prender a questões como uma representação exata da realidade, mas sim simbólica e sugestiva, uma vez que, como afirma Barros (2014), uma arte como o cinema é um dos veículos do imaginário – ou da ideologia – de seu tempo.

Tendo isso em vista, é evidente que “a representação fílmica é mais realista pela riqueza perceptiva, pela ‘fidelidade’ dos detalhes do que os outros tipos de representação (pintura, teatro), mas, ao mesmo tempo, só mostra efígies, sombras registradas de objetos que estão ausentes” (AUMONT, 2009, p. 100). Assim, como explica o autor, no cinema, representante e representado são ambos fictícios, o que determina que qualquer filme é um filme de ficção, e assim como outras formas de arte, não está preocupado em ser extremamente fiel à realidade, mas sim representá-la sob diferentes perspectivas.

A roteirista e diretora Gabriela Almeida conta em entrevista concedida a Leonardo Macedo, da *Folha de S. Paulo*, ao ser questionada sobre a escolha do gênero horror para as suas produções e de seu alcance: “do ponto de vista artístico, estamos vivendo um período cheio de monstros”, e, continua:

Eu acho que esse gênero, hoje, serve para você decodificar essa angústia, essa tensão e indefinição que a gente está vivendo. As sociedades têm períodos de ruptura e de começar algo novo e acredito que estamos vivendo esse momento que vem carregado do medo do desconhecido. (MACEDO, 2018, s./p.).

Dessa forma, tratando-se da questão da representação da realidade, é interessante notarmos que a produção de *O animal cordial* (2018), aconteceu entre anos de instabilidade política no Brasil: após o *Impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, a mudança para um governo de Direita, e após o seu lançamento vieram as eleições e o início de um governo conservador. Sendo assim, o que acontece é que as produções seguem o imaginário da época, e por isso refletem os anseios e tensões da sociedade e do próprio artista que nela se insere.

Portanto, o medo tem também um papel político, pois o filme de horror reflete as ansiedades do tempo e aborda essas questões de forma alegórica. Em *O animal cordial* a humanidade

das personagens é colocada em evidência, por isso bastou uma centelha para que uma espécie de instinto violento no personagem Inácio viesse à tona, como se o grotesco e o absurdo permeassem o nosso cotidiano. Assim, como afirmam Soares e Rossini (2019), o horror é um gênero em constante evolução, uma vez que se apropria do contexto sócio-histórico de sua época, no intuito de afetar o espectador por meio de situações que se tornam apavorantes pela sua similitude com a realidade.

4 INÁCIO: A RUÍNA DO HOMEM CORDIAL

Em seu livro *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Hollanda (1994) destina um capítulo para tratar do conceito de “homem cordial”. O historiador escreve uma interpretação sobre o Brasil colonial e a origem da família patriarcal, cujo estabelecimento da sociedade brasileira, bem como a estrutura das relações sociais, estava a cargo dela. Desse modo, como elucida Marra (2019), o autor buscou uma adjetivação no radical latino *cordis* (cordas/coração), para compreender que no homem colonial brasileiro, a cordialidade é algo que fica apenas na superfície:

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será a cordialidade – daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes

tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. (HOLLANDA, 1994, p. 146-147).

Ao analisar essa cordialidade, fazendo referência a indivíduos de outras nacionalidades, o autor explica que a forma brasileira de convívio social é, no fundo, o contrário da polidez, algo que pode iludir na aparência. No entanto, essa atitude polida consiste precisamente em um tipo de “mímica deliberada”, de manifestações que são espontâneas no “homem cordial”. À vista disso, a polidez, sendo uma espécie de organização de defesa ante a sociedade, demonstra-se apenas na parte exterior, pois equivale “a um *disfarce* que permitirá a cada qual preservar inatas sua sensibilidade e suas emoções” (HOLLANDA, 1994, p. 147, grifo meu).

Ainda segundo o autor, no “homem cordial”, a vida em sociedade é um modo de libertação do pavor que ele sente de viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio nas circunstâncias de sua existência. Dessa forma, é como se esse homem não quisesse “bater de frente” com a sua própria natureza

e sentimentos, negando o que está em seu íntimo, para buscar agradar nas convenções sociais. É justamente nesse disfarce que se encontra Inácio, personagem do filme interpretado por Murilo Benício, como será destacado mais à frente.

Consoante a isso, segundo deslinda Marra (2019), essa cordialidade brasileira seria apenas uma encenação no âmbito do comportamento, por um homem que já não suporta o peso das instâncias burocráticas impostas pelo viver em sociedade. Assim, esse homem cordial, “cuja origem remonta o período colonial do Brasil, estende a constituição da estrutura familiar calcada na figura autoritária, centralizadora e desbravadora do pai a outras esferas públicas de relacionamento, a exemplo das relações de trabalho” (MARRA, 2019, p. 191). Corroborando essa ideia, essa figura do pai seria relacionada ao homem colonial que apresenta diante de si um mundo a conquistar e destruir.

No filme de Gabriela Almeida (2018), podemos ver claramente a figura do homem cordial entrando em crise. Como o título nos sugere, o homem passa por um processo de animalização, que caracterizará todo o seu instinto violento e sanguíneo sendo posto às nossas vistas pela tela. Nesse sentido, Inácio, o patrão, é mostrado como um homem à beira de um colapso, o que se consolida com a invasão ao seu restaurante.

Segundo Marra (2019, p. 192), esse personagem:

[...] não é nem tolerado, nem respeitado pelos funcionários; que é humilhado pelos clientes esnobes; que discute com a esposa ao telefone; que quebra a saboneteira do banheiro e diz para a mulher que não está nervoso porque até sorri e, aliás, não faz senão sorrir para ela, para os clientes, para todo mundo, esse homem já não sustenta a máscara puída da cordialidade e não se conforma com o fato de assistir ao seu poder se esvaindo. Seu ódio vem de perceber que o fato de ser o patrão não lhe assegura mais a manutenção do poder.

Dessa maneira, ao notar que o poder de controlar as situações e pessoas a sua volta não está em suas mãos, Inácio deixa extravasar o seu desejo de violência. Num jogo de reflexos, vemos no filme a sua imagem no espelho do banheiro do restaurante, como ele ensaia as suas falas e seu sorriso, numa tentativa de convencer as pessoas de sua cordialidade. No entanto, é interessante notarmos que a partir do momento em que ele deixa de lado suas máscaras sociais, é mostrado na película o seu reflexo fragmentado, no espelho que ele mesmo quebra. Nesta cena, podemos perceber uma metáfora da ruína de seu disfarce:

Figuras 1 e 2 – Cenas de Inácio no espelho



Fonte: *O animal cordial* (2018). Disponível para aluguel no YouTube

O jogo através de reflexos no espelho é algo muito presente em diversas narrativas, e que na maioria das vezes tem a ver com relações de identidade. Assim, a imagem fragmentada de Inácio, que é inclusive ilustrada em um dos pôsteres do filme, pode demonstrar como se dá a fragmentação e a rasura, ou melhor, a revelação do caráter de Inácio, o que irá fazer com que a sucessão de acontecimentos na narrativa tenha um caráter horrífico.

Nesse prisma, o assalto faz emergir o seu ódio, além de ser uma oportunidade de vingança sobre aqueles que “vinham ameaçando a pantomina da cordialidade de fachada” (MARRA, 2019, p. 192). A partir da queda de sua máscara social, começam as mortes sangrentas desencadeadas pelo sadismo de Inácio, que aprecia todos os momentos de desespero e jorros de sangue de suas vítimas.

Tratando-se do subgênero em que se encaixa o filme, é interessante refletirmos que os personagens mais conhecidos do *slasher*, como Jason Voorhees, Michael Myers e Leatherface (*Sexta-feira 13*, *Halloween* e *O massacre da serra elétrica*, respectivamente), usam máscaras literais que escondem a sua monstruosidade. Já no caso de Inácio, a máscara que ele usa está mais no campo da metáfora, como uma máscara social de cordialidade, que escondia a sua verdadeira natureza. Essa é mais uma das inovações que Gabriela Almeida traz em sua película.

Outro pronto é que até mesmo a linguagem de Inácio traz marcas dessa dominância do homem colonial. Ao analisar os seus diálogos com os funcionários, percebemos que ele fala sempre na voz ativa e no imperativo: “faça isso, traga aquilo, limpe isso”, pois a maioria das frases que profere são sempre ordens. Já a personagem Sara é o seu oposto, pois ela age sempre de modo passivo e acatando a todas as ordens e pedidos de Inácio, na esperança de que ele goste dela. Assim, no caso de Sara, a sua aparente passividade também é uma forma de cordialidade. Ela suporta a subjugação dos clientes

esnobes e as ordens de seu patrão, até o momento em que toma conhecimento de si própria e da situação. O cotejo no espelho também é uma marca do confronto e tomada de conhecimento de sua identidade.

5 SARA E DJAIR: UMA QUESTÃO DE GÊNERO

Segundo Scott (1995), o conceito de gênero pode ser definido enquanto uma construção social, cultural e simbólica de feminilidade ou de masculinidade, e que se determina em oposição ao sexo, o qual acaba por se limitar à identidade biológica dos sujeitos. Nesse prisma, a utilização do termo “gênero” ressalta um sistema de relações “que pode incluir o sexo, mas não é diretamente determinado pelo sexo, nem determina diretamente a sexualidade” (SCOTT, 1995, p. 76).

Lauretis (2019, p. 126) trata da existência de um sistema de gênero, constituído dentro de cada cultura, que seria simbólico ou “um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais” Desse modo, estudos relacionados às questões de gênero enfatizam que os indivíduos não se compõem exclusivamente pela diferença sexual, mas sim por diferentes representações culturais e sociais. É nessa questão da representação social e cultural que entram os personagens Sara e Djair.

Tendo essas perspectivas em vista, é possível fazer uma analogia entre as relações de poder presentes no filme com os papéis performados por esses dois personagens, pois, como podemos ver nos estudos de Butler (2018), o gênero é algo que está ligado a essas noções de performances dentro da sociedade, atrelado a questões políticas. Assim sendo, na narrativa, Sara é a garçonete do restaurante, que desde os primeiros minutos da história deixa transparecer o seu amor platônico por Inácio, através dos olhares ou dos gestos das mãos. Ela é sempre solícita e faz de tudo para agradá-lo, mostra-se sempre munida de uma atitude passiva e submissa, tanto que Sara é a única no local a ajudar Inácio no momento em que ele resolve matar todas as pessoas naquele recinto.

Dessa forma, como explica a própria diretora em entrevista ao Canal Brasil³, no *YouTube*, Sara tem tentativas frustradas de ser uma mulher dentro da realidade contemporânea. Ou seja, de ter uma sensualidade, cordialidade e a aparência “certa” para ser aceita. A personagem passa por diversas tentativas de se enquadrar, que acabam por ignorar quem ela realmente é, como se estivesse aprisionada pela cultura que espera que ela aja de determinadas maneiras, e que dentro do espaço fechado do restaurante, onde se passa toda a narrativa, ela se liberta dessas amarras de representação/performance e até mesmo de opressão. Essa sua liberdade se dará no momento em que toma as rédeas de

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NBEn07rGiTs>.

suas próprias decisões e se rebela contra o seu chefe. Djair é um dos elementos que contribuem para isso, pois desde o começo ele/a tenta fazê-la enxergar a realidade, que ela ignora até certo momento.

Podemos perceber que no início do filme, Sara não parece ser consciência de quem ela realmente é, pois no início a sua identidade só se mostra na caracterização rasa de “a empregada apaixonada pelo patrão”, o que se mostra muito mais profundo no decorrer da narrativa. Destarte, o jogo através dos reflexos no espelho também acontece com relação à sua personagem, como podemos ver nas Figuras 3 e 4, logo abaixo. Assim como Inácio, Sara se escondia atrás da máscara da cordialidade, pois mesmo ao ser destratada pela cliente Verônica (Camila Morgado), ela continuava a mostrar um sorriso no rosto e uma fala mansa. Mas, a partir do momento em que se encontra sozinha perto da cozinha do restaurante, ela deixa transparecer a sua raiva e pronuncia maldizeres à cliente.

Nesse momento, outra alegoria entra em cena: a relação da cor vermelha no filme. Na narrativa, percebemos que o vermelho vai estar sempre relacionado com o sangue, a violência ou um extinto mais selvagem, pois no momento em que Sara profere xingamentos contra Verônica, ela está encostada em uma parede vermelha, e esse é o primeiro momento em que percebemos essa inclinação em sua personalidade, ou mesmo quando ela põe um batom vermelho e domina Inácio sexualmente.

Figuras 3 e 4 – Momentos de Sara na frente do espelho



Fonte: *O animal cordial* (2018). Disponível para aluguel no YouTube

Na Figura 3, acima, vemos Sara se encarando no espelho. Esse é o primeiro momento em que ela se reflete no filme, após Verônica indagá-la sobre a sua vida. Já na imagem seguinte, Figura 4, vemos uma Sara nova, fragmentada, que deixou de lado a sua postura passiva, momentos depois de dominar Inácio sexualmente e satisfazer o seu desejo.

Como explica Marra (2019, p. 194), há:

Uma libido à flor da pele fica cada vez mais perceptível em Sara conforme o roteiro se desenvolve. Desde o início do filme, quando Inácio, distraído, esbarra em seu braço detrás do balcão onde trabalham juntos, a reação da funcionária é focalizada. Ela o deseja sexualmente e também o detesta. Des-equilibra-se nessa ambivalência. A cena de sexo emula, pois, o ápice do desembaraço desse apetite sexual retesado que só eclode dando vazão a toda violência que o sustém, daí o orgasmo estratosférico de seu corpo convulsionando sobre o corpo de Inácio na cena em que ela determina os termos e a hora. Inácio estendido no chão, mais espectador que parceiro daquele gozo em que ela se contorce plena com seu corpo banhado de sangue sobre um falo que toma para si com o arrojo de quem assume as rédeas de sua cavalgada. Sara goza e isso libera em si uma fome animal.

Dessa forma, Sara também é o animal cordial. Na cena de sexo, vemos um corpo feminino que está fora do imaginário masculino criado pela cultura pornográfica, por exemplo. Como tratado por Gabriela Almeida em entrevista ao Canal Brasil, no filme, não é mostrada uma cena de sexo em que a performance

feminina excite o espectador, na verdade ela causa até repulsa, pois vemos uma Sara bestial, que treme, urra e domina o seu parceiro.

Segundo elucida Lauretis (2019), a sexualização do corpo feminino tem sido uma das figuras ou objetos favoritos dos discursos da ciência médica, da religião, da arte, da literatura, entre outras. Logo, no cinema, enquanto uma tecnologia social e de gênero, essas representações estiveram sempre presentes, o que faz com que “as maneiras pelas quais cada pessoa é interpretada pelo filme, as maneiras pelas quais sua identificação é solicitada e estruturada no filme [...] estão íntima e intencionalmente relacionadas ao gênero do espectador” (LAURETIS, 2019, p. 136).

No entanto, Sara é um contraponto a essa representação, pois obtém a compreensão de quem ela é através do instinto, subvertendo também o lugar feminino no *slasher* (sobretudo os estadunidenses dos anos 1970 a 1990), uma vez que esse é um subgênero punitivo em relação ao sexo feminino, pois a grande maioria dos vilões do *slasher* são homens e a maioria das suas vítimas são mulheres que fazem sexo. Já as sobreviventes, as chamadas “*final girls*”, são majoritariamente as mulheres virgens e inocentes. Desse modo, o filme subverte questões impostas ao gênero, tanto o da identidade dos sujeitos, quanto o que é corriqueiramente mostrado em filmes hollywoodianos.

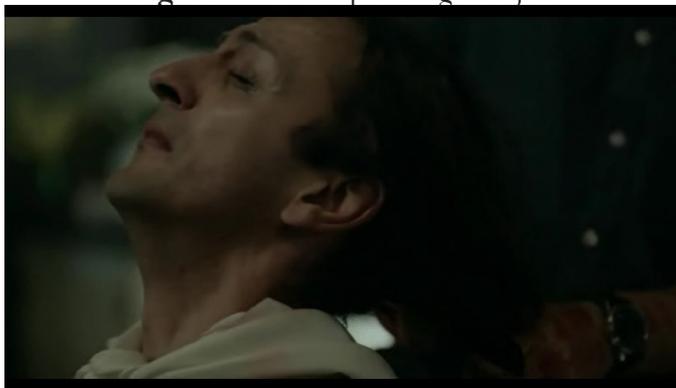
Em se tratando da personagem Djair, ao contrário de Sara e dos outros, ele/a é o/a único/a que conhece a si mesmo/a e não se esconde atrás de máscaras sociais. Desde o primeiro momento

ele/a deixa claro o que pensa e o que é. A sua personagem está em o que talvez possamos chamar de um *entre-lugar*. Djair não é nem homem, nem mulher, a sua identidade é fronteira. Em alguns momentos ele/a se refere no gênero feminino, quando alega trabalhar “feito uma jumenta”, e em outros momentos não.

Por ser nordestino/a e homossexual, Djair evidencia o ponto de desequilíbrio pelo qual passa o homem cordial, ao tentar disfarçar os seus preconceitos. Inácio precisa de seu trabalho como cozinheiro/a para manter o restaurante, mas não suporta a sua identidade, tentando sempre escondê-lo/a na cozinha, como se apenas os seus serviços como subalterno/a fossem importantes, desde que mantidos fora das vistas da clientela. Assim, Djair confronta tanto a figura dominada de Sara, ao tentar alertá-la, quanto a dominante de Inácio, pois bate de frente com ele e logo compreende o seu sadismo.

Por esse motivo, é quem mais desperta raiva em Inácio, como diz aos 52min06seg do filme: “Eu já saquei qual é teu problema comigo, não tem nada a ver com cozinha, com comida, com receita. Teu problema comigo, Inácio, é meu cabelo grande, minha sobrelha muito bem feita, meus perfumes de rosa, tua cisma é meu cu”. Assim, Inácio deixa Djair para ser morto/a no final – o que não acontece, já que Djair sobrevive e vai embora – pois na cena em que a tensão faz com que pensemos que irá cortar a sua garganta, como fez com um dos assaltantes, na verdade Inácio corta os seus longos cabelos:

Figuras 5 e 6 – A personagem Djair



Fonte: *O animal cordial* (2018). Disponível para aluguel no YouTube

Djair revela certa ambiguidade de gênero, desse modo, cortar o seu cabelo configura em uma violência simbólica, como caracterizado por Bourdieu (2003, p. 07-08), uma “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento”.

Isso pode ser interpretado como um espelhamento da relação masculino e feminino, em que ambos precisam ter características determinadas e que tanto ao primeiro quanto ao segundo, não é aceito que performe outra que não as já pré-determinadas.

Nesses termos, segundo asseveram Soares e Rossini (2019), Inácio pode ser entendido enquanto o “cidadão de bem”, ou seja:

[...] esse homem (cordial) que se prolifera em nossa sociedade, se revela no aumento no número de feminicídios no Brasil no primeiro semestre de 2019, e em o País ser o que mais mata transexuais no mundo, ambos crimes em que prevalece um discurso normatizado por certos preceitos morais, particularmente em relação a sexualidade – no caso das pessoas transexuais – e de poder/dominância – em relação ao feminicídio. (SOARES; ROSSINI, 2019, p. 08-09).

Logo, podemos entender esses personagens enquanto arquétipos da realidade, tendo em vista que todo filme é político e que não necessariamente isso pode ser algo intencional ou como uma espécie de panfleto, mas sim porque reflete os anseios, os medos ou as vivências do próprio criador, do que ele observa na sociedade e que está intimamente ligado ao seu imaginário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, esta interpretação do longa-metragem de Gabriela Amaral Almeida revelou que esse é um filme rico tanto no que concerne à sua construção estética horrífica, quanto dos elementos políticos e sociais que nele são perceptíveis. *O animal cordial* (2018) é uma narrativa de muitas camadas, que assim como boa parte das obras contemporâneas, não encerra interpretações, como o que se pode tirar dos aparentemente simples gestos de toques na pele, muito constantes no filme, ou a relação de Sara e Inácio, que como apontado pela própria diretora, pode ser vista como um relacionamento que vai do namoro, casamento, lua de mel, e declínio do casamento (os olhares e gestos, o compromisso firmado em ajudá-lo com aquele empreendimento, o momento de gozo, e a rebelação e quebra desse relacionamento), entre outras questões.

Na película, podemos perceber diálogos ricos e jogos de cena que remetem à inspiração da criadora em outros cineastas do horror, como Dario Argento e Roman Polanski, mas que ainda assim demonstra ter uma voz autoral, pois usa essas referências visuais para criar uma identidade própria. Além disso, o filme de Almeida põe em confronto a aparente civilidade dos indivíduos, que a todo o momento se esforçam para demonstrar serem gentis, inteligentes, refinados, mas que em momentos de conflito podem colocar a sua verdadeira natureza animalesca e preconceitos para fora.

Portanto, como afirmam Soares e Rossini (2019), lidar com problemáticas sociais a fim de produzir afetos no público é também uma abordagem tradicional ao cinema de horror, vista desde o início do gênero nos anos 1920, quando este ainda não era definido como tal. E, agora, no cenário contemporâneo, essa estratégia se mostra ainda mais presente e relevante, como foi possível perceber na película analisada, em que as fragmentações identitárias das personagens e as tensões sociais presentes na narrativa se mostram como reflexo deste mundo pós-moderno que está em constante contradição e medo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Gabriela Amaral. *As duas faces do medo: análise dos mecanismos de produção do medo nos livros de Stephen King e nos filmes adaptados destes*. 2003. 78 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação) – Curso de Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

AUMONT, Jacques. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 7. ed. Campinas: Papirus, 2009. p. 89-155.

BARROS, Eduardo Portanova. O cinema brasileiro na pós-Retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa. *Revista Esferas*, n. 4, 2014. p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros*. 2008. 498 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, 2008.

CORREIA, Elisama Correia dos Reis. *Do imaginário à ficção: como o folclore é representado no cinema de horror brasileiro*. 2019. 72 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli. Cinema e política no Brasil: os anos da retomada. *Revista Aurora*, n. 5, 2009. p. 120-130.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. O homem cordial. In: HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 139-151.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

MACEDO, Leonardo. Filme ‘O Animal Cordial’ é terror que não quer apenas distrair. *Folha de S. Paulo*. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/filme-animal-cordial-e-terror-que-nao-quer-apenas-distrair.shtml>. Acesso em: 03 set. 2021.

MARRA, Fernanda. O animal cordial: uma rasura da razão. *Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies*, v. 6, n. 1, 2019, p. 189-199.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MEHERET, Jéssica; YAMAMOTO, Eduardo Yuji. A identidade nacional no cinema novo e na pós-retomada. In: XX CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL. *Anais...* Porto Alegre, RS. 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0336-1.pdf>. Acesso em: 08 set. 2021.

O ANIMAL cordial. Direção: Gabriela Amaral Almeida. Produção: Rodrigo Teixeira, RT Features. Brasil: California Filmes, 2018. (96 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5_TGWyu8dv0. Acesso em: 30 ago. 2021.

OLIVEIRA, Douglas França de; HARRIS, Hugo de Almeida. O cinema brasileiro sintetizado: uma análise sobre as características e influências na pós-Retomada. In: XII JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA E VI MOSTRA DE INICIAÇÃO TECNOLÓGICA. *Anais...* São Paulo, SP. 2016. Disponível em: <http://eventoscopq.mackenzie.br/index.php/jornada/jornada/paper/download/95/93>. Acesso em: 03 set. 2021.

SANTOS, Fernanda Sales Rocha. *Atmosferas do medo: filmes brasileiros e argentinos do século XXI*. 2018. 159 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes, 2018.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul.-dez. 1995.

SOARES, Jéssica Patrícia; ROSSINI, Miriam de Souza. O Animal Cordial: Cinema de horror brasileiro e a produção de afetos através de reflexos da sociedade. In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO – 42º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. *Anais...* Belém, PA. 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0683-1.pdf>. Acesso em: 08 set. 2021.