

O horror da cordialidade brasileira: Entrevista com Gabriela Amaral Almeida

The Horror of Brazilian Cordiality: Interview with Gabriela Amaral Almeida

Luiz Baez¹

Professor substituto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) e bolsista nota 10 da FAPERJ. Doutorando e Mestre em Comunicação e Bacharel em Cinema pela PUC-Rio.

*Membro da equipe editorial da Revista Alceu e editor do Críticos.com.br
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.*

Apresentação

Processo criativo e reflexão acadêmica convergem na carreira de Gabriela Amaral Almeida, cineasta baiana radicada em São Paulo: não porque seus filmes ilustrem uma tese – o que limitaria o voo da imaginação –, mas porque seu repertório crítico – ainda que não necessariamente de modo consciente – molda o tratamento dado às contradições de nosso tempo. Neste sentido, pode-se dizer que sua experiência na Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde integrou o laboratório de análise fílmica coordenado pelo Professor Wilson Gomes e defendeu sua dissertação em 2003, deve ser levada em conta quando se elabora uma leitura crítica de sua obra, com destaque para a centralidade conferida ao trabalho.

¹ O autor foi responsável por convidar a entrevistada, bem como transcrever e editar as respostas. As perguntas foram elaboradas coletivamente. Além dos discentes creditados, participaram ativamente da conversa Alexandre Mofati (mestrando do PPGCOM PUC-Rio), Marina Burdman (doutoranda do PPGCOM PUC-Rio) e Pablo Vallejos (doutorando do PPGCOM PUC-Rio).

Tal ênfase na problemática do trabalho, que perpassa todo o cinema de Gabriela, guia também o olhar que ela lança para a literatura de Stephen King, protagonista de sua pesquisa de mestrado. Em sua interpretação, o romancista estadunidense lidera – entre outros autores – a transição para o horror moderno ao incorporar dramaturgicamente as hierarquias da vida cotidiana como fontes de sofrimento e adoecimento psíquicos. Em *It - A coisa*, crianças crescem na ausência dos pais, que estão trabalhando; em *O iluminado*, um pai aceita um emprego arriscado para prover sua família; em *O nevoeiro*, funções sociais definem vantagens e desvantagens, mandos e desmandos.

Após concluir um curso de Roteiro na Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV), em Cuba, os primeiros curtas-metragens dirigidos por Gabriela despertaram a atenção de festivais nacionais. Em *Uma primavera* (2011), os temas da maternidade e da juventude – especialmente da juventude feminina – ocupam a narrativa de uma menina que desaparece durante um passeio ao parque com a mãe. Em *A mão que afaga* (2012), por seu turno, além da recorrente presença materna, o universo do trabalho – ou melhor, do trabalho precarizado – entra em cena na figura de uma atendente de telemarketing, interpretada por Luciana Paes, que tenta organizar uma festa de aniversário para o filho.

Paes, por sinal, também atuou nos dois longas-metragens da diretora, *O animal cordial* (2017) e *A sombra do pai* (2018). Neste último, a questão do trabalho ganha mais uma vez relevo na medida em que o protagonista, um pai em depressão após a morte da esposa, precisa sustentar a filha de dez anos e não pode sequer viver o luto. Já o filme anterior, cujo título alude ao “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda, divide as classes sociais do Brasil nos espaços metonímicos da cozinha e do salão de um restaurante de luxo.

Frequentemente mal compreendida, a cordialidade descrita por Holanda em *Raízes do Brasil* não diz respeito a um tratamento “bondoso”, mas à lógica do coração (em latim, *cor*) ou à tonalidade afetiva aplicada às relações sociais (CANDIDO, 2016). No longa-metragem, o cordial Inácio (Murilo Benício), dono do restaurante, ignora a impessoalidade esperada dos vínculos trabalhistas ao exigir dos funcionários a disposição para trabalhar além do horário. A também cordial garçonete Sara, por sua vez, espera ascender socialmente ao tentar seduzir seu empregador. Talvez o único que escape desse arquétipo nacional seja o *chef* Djair (Iranthir Santos), personagem que transita entre diversas identidades, mas enfrenta uma série de preconceitos.

Esse cotidiano de violências simbólicas – nos termos do sociólogo Pierre Bourdieu (2008), irreconhecíveis de tão banalizadas – se revela desde a ambientação inicial, seja no conflito entre cozinheiros e patrão, seja nos signos de distinção reivindicados pelos clientes (vinhos franceses, brincos de luxo). Trata-se de agressões sofridas diariamente por trabalhadoras e trabalhadores brasileiros, mas mascaradas por mecanismos ideológicos: desigualdades econômicas e sociais se naturalizam, nas palavras da filósofa Marilena Chauí (2018), neste “mito da não violência brasileira”. Não resta, portanto, outra estratégia a Gabriela Amaral Almeida senão explicitar as contradições da forma mais gráfica possível, em um filme que rumo para o subgênero do *slasher*.

No dia 10 de maio de 2023, convidamos a diretora e roteirista para uma entrevista online, por meio do aplicativo Zoom, com a Professora Vera Follain de Figueiredo e os discentes inscritos em sua turma de Pós-graduação em Comunicação e em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Sob o título “Declínio do imaginário do homem cordial na ficção brasileira do século XXI: a violência como identidade”, o curso visava investigar perspectivas contemporâneas, no cinema e na literatura nacionais, que retomassem o conceito de “homem cordial”. A conversa foi gravada, e as perguntas e respostas, transcritas e editadas abaixo.

Vera Follain de Figueiredo:² O título do filme remete diretamente ao conceito de “homem cordial”, definido por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. Como você trabalhou essa referência na elaboração do roteiro?

Gabriela Amaral de Almeida: Vou falar um pouquinho sobre a diferença entre você utilizar instrumentalmente uma referência e você acessar essa referência através do inconsciente, que está mais ligado ao processo criativo. O processo, por exemplo, de referências bibliográficas quando você vai fazer um artigo ou um texto acadêmico é o que eu chamo de mais instrumental: você precisa ler, citar ou decantar, e aquilo vem como referência. O livro [*Raízes do Brasil*] foi minha referência, mas não foi instrumentalizado como tal. Então, no momento em que eu me sento para escrever o roteiro, o que me provoca é uma coisa mais – vamos dizer assim – circunstancial, menos instrumental. Eu estava em um restaurante, com uma amiga, e esse restaurante tinha sido assaltado há uma semana, e amigos nossos tinham sido assaltados. E aí você vira uma chave, no começo do processo criativo, que é uma chave do lúdico, de colocar personagens

² Professora dos Programas de Pós-graduação em Comunicação e em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

nessa situação, de imaginar situações, dramas. Isso não significa que, no meu inconsciente, o conhecimento adquirido com a leitura do *homem cordial* não estivesse decantado e que não tenha emergido em momento propício de análise, por exemplo, de uma versão mais avançada do texto. Então tem essa pequena diferenciação, pelo menos para mim, entre o uso de referências no mundo acadêmico e o uso de uma forma mais indireta, mas com certeza ele faz parte do arcabouço de referências que alimentaram a feitura desse texto.

Luiz Baez: Para além dessa situação específica do restaurante, a escolha por um filme sangrento responde ao então contexto político brasileiro?

GAA: É uma pergunta boa, porque a gente estava no pré-*impeachment* de Dilma Rousseff. Era quase como se eu sentisse um ódio que estava vindo à tona e que podia chegar ao estágio em que está no filme. Então esse filme, se ele é visto em 2015, é um filme; se ele é visto hoje, é até pueril, falando do horror a que chegamos neste país. Eu costumo brincar que *O animal cordial*, para mim, era uma coisa expressionista no começo, e ele se torna quase colado com a realidade agora. Uma anedota, sobre como o filme mudou, é que, quando eu o exibi pela primeira vez, em teste, a crítica que me fizeram é que o Brasil não era tão violento como eu estava colocando. Isto é muito interessante: não percebiam essa violência tão ostensiva no espaço social, e era uma violência que eu já percebia, não nesse grau, mas era a violência que eu já percebia sendo exercida, por exemplo, com Dilma Rousseff. A violência pela qual essa mulher passou, quase a sua despersonalização, o desrespeito por ser uma mulher, para mim revelava que o pior estava chegando. E hoje a gente viu no que deu. Pelo menos socialmente a violência costumava estar mais por debaixo dos panos, era uma coisa mais implícita. Agora, nos últimos anos – é por isso que eu digo que é quase pueril –, as agressões que as pessoas estão se sentindo abertamente no direito de expor são assustadoras.

Alexia Carpilovsky:³ O filme começa com uma violência escancarada, mas simbólica, e depois vai para uma violência física. Então parece haver no roteiro um movimento de desvelar quão violentos nós somos, e às vezes não reconhecemos.

GAA: A importância da violência explícita do filme, que chama o gênero do *slasher* – que é muito gráfico, você vê o sangue –, tem a ver com essa gradação. O *slasher*, dentro do horror, é o lixo do lixo. E eu gosto muito de usar o que é considerado lixo, ruim, baixa cultura, para chegar a uma verdade. O *slasher*, como se

³ Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC-Rio.

forma nos anos 1980 e 1990 depois da epidemia da AIDS, é um gênero misógino, reacionário, punitivo ao sexo e altamente masculino. Então, quando me perguntam por que fazer um filme dentro desse estrato genérico, que é uma coisa muito pesada, é porque a situação dramática e a situação política me pediam, como artista, esse tipo de filme. Não dá para edulcorar, não dá para você falar deste tipo de violência – que não é uma violência de favela, mas uma violência que vem dos salões – fazendo um filme – e eu discuti muito isto com a fotógrafa – “bonito”, no sentido de uma luz dourada, mais suave; não, é uma luz muito dura, precisa ser feio e incômodo, porque a gente está falando de uma coisa séria, então não tem que ficar enfeitando. E está aí a violência também: não tem que ser velada, discreta ou de “bom gosto”.

VFF: Nesta trama social brasileira, o filme não esquece a violência contra o trabalhador. A máscara da cordialidade vai se derretendo, inclusive, a partir de tensões cotidianas: o patrão não suporta qualquer questionamento em termos de direito trabalhista.

GAA: Adorei esse comentário. Eu não consigo entender como fugir da questão da classe, de como se sustentar no mundo, do que nos sujeitamos a fazer para nos sustentarmos no mundo; eu acho que isso é impossível. Eu venho de uma família de trabalhadores: a minha mãe é professora de escola pública, e meu pai foi engenheiro ferroviário enquanto a rede ferroviária existia, então ele passou por toda a crise de perder o emprego nos anos 1990, quando ela foi sucateada. E eu sempre testemunhei meus pais exaustos de trabalhar: é uma informação que me direciona inconscientemente no processo criativo, mas muito conscientemente no processo de análise do que eu faço, e me predispõe a ser observadora desse tipo de coisa. Eu não consigo dissociar drama e trabalho, com personagens que não fazem nada, personagens isolados, que não trabalham, ou personagens que eu não sei de onde tiram dinheiro. Eu cito um escritor de que gosto imensamente, Stephen King, primeiro porque trabalha com o gênero que me interessa, mas também porque faz uma coisa muito inteligente, que é se concentrar na classe média trabalhadora americana, e o trabalho é uma questão para esses personagens. Então, por exemplo, em *O iluminado*, tem um pai que aceita um emprego horroroso – cuidar de um hotel no inverno, no meio da neve, sem ninguém, com o dono do hotel falando que o último trabalhador se matou – porque ele precisa sustentar uma família. Olha a que níveis de violência o sujeito se presta para ter o que comer, para ter onde sobreviver. Ou seja, ele corre o risco de morrer, mas quer ficar porque também vai morrer se não ganhar dinheiro. Esse tipo de concatenação com o universo da sobrevivência me interessa muito, e eu acho que está em mim, é indissociável.

LB: Essa violência das relações trabalhistas, já presente nos diálogos, logo se converte em um banho de sangue, mas este é menos violento que a preparação anterior.

GAA: Adorei essa observação. Eu também discuti muito isso com os atores. À violência de sangue você tem como reagir: ela não é covarde; ela é explícita e frontal, é pornográfica no sentido de que é além do necessário. À violência do começo não há reação: o outro é calado, porque tudo é uma questão de interpretação. Por exemplo, se Sara revida o que a cliente falou, ela pode alegar que não disse aquilo para ofendê-la. Então este também é o homem cordial brasileiro: é uma serpente, uma cordialidade “fofa” e má com quem serve, como no filme de Anna Muylaert *Que horas ela volta?*. Eu acho que a cena em que Inácio corta os cabelos de Djair é uma das cenas mais violentas. É uma violência a que se está tão acostumado que fica no inconsciente, e isso dói; é matar uma pessoa em vida. Como se continua, se recompõe, se reconstrói? E as pessoas passam por isso todo dia.

VFF: Você não acha que há uma questão ética que atravessa todo o filme? Eu vejo uma clara crítica aos valores burgueses. Sara quer o brinco da grã-fina. Esses valores não seduzem Djair, que deles não partilha. Ao mesmo tempo, a ética de Djair não é a dos empregados que vão embora porque estava na hora e jogam o lixo no salão. Estes reagem como trabalhadores na luta pelos seus direitos trabalhistas. Djair e Sara são uma dupla, de certa forma, porque não se situam em um lugar só, mas em uma fronteira.

GAA: Djair é um equilíbrio das forças ali dentro. É um personagem que nunca perde a verdade de quem ele é. Sara é uma agulha que vai de um extremo ao outro: ela tem a possibilidade de salvação pelo garçom, que ela nega, e pende para o Inácio mais por uma ideia de amor que está ligada à ascensão social, ao status que esse homem tem. Então essa é a ideia de amor dessa personagem. Djair não: é um personagem consciente de quem ele é, é um personagem dual – no sentido de que é homem e mulher, então tem horas em que flexiona os adjetivos no feminino, tem horas em que usa no masculino –, ele não performa. Então o cuidado muito grande que a gente teve era o de criar um personagem que não performasse para o reconhecimento de um público que está acostumado com um personagem *queer* de determinada maneira. Ele não performa, ele vai reagindo como ele, como ela, com raiva ou menos raiva, de acordo com a situação. O seu desejo manifesto é pelo simples, pelo que não produz, por gastar tempo consigo, usar o tempo não para ficar produzindo. Dançar não dá dinheiro, deixar o cabelo crescer não dá dinheiro, amar não dá dinheiro. É o corpo no prazer, o corpo que vive sem ser na servidão. Todos da cozinha são poupados. É oposto dos filmes

desse mesmo gênero dos anos 1980, por exemplo, em que os personagens poupados não eram miscigenados, negros ou trabalhadores, então tem uma subversão também nesse lugar.

Victor Calcagno:⁴ **Como a cena de sexo entre Sara e Inácio acentua o tom de exagero que marca todo o filme?**

GAA: Na história do *slasher*, o sexo é uma coisa condenável. Quem faz sexo morre. Convencionou-se chamar de *final girls* as personagens femininas que sobrevivem nesse gênero: Sidney Prescott, em *Pânico*, por exemplo. Nos filmes mais antigos, principalmente nos *giallos* – de italianos como Mario Bava e Dario Argento –, a gramática é punitiva ao sexo praticado pela mulher. E isso tem a ver com o olhar dominante masculino, com o propósito de mostrar a nudez feminina de uma forma que agradasse ao olhar masculino. Então essa cena, para mim, tem um valor simbólico muito grande dentro do gênero, porque é nela que Sara descobre que não pode ser Verônica [a cliente]. Seu instinto, seu desejo estão ligados a outra coisa, e não à imagem da riqueza. É uma coisa bestial, que nem ela entende. Acho que o sexo, que está no meio da trama, tem um poder libertador e potencializador dessa personagem. É o que abre seus olhos: ela tem uma mostra de que não é a mulher que Inácio esperava que fosse. Tanto que ele está dissociado dela. São poucos os filmes que filmam o sexo desta forma, com uma mulher em uma posição de poder. Há a convenção dos músculos, das costas do homem, com a mulher subjugada. Isso tem o nome de *male gaze* (olhar masculino). Há também uma convenção de mostrar partes sinuosas da mulher: a cintura, o pescoço, a escápula. E essa cena é o oposto disso, com uma mulher em posição dominante, sem o recorte de seus ângulos mais bonitos, e com uma coreografia inspirada em dois gafanhotos copulando. Sara usa muito os ossos, deixando claros os ângulos pontiagudos, e não redondos. A cena está carregada de simbologia por conta do gênero a que ela pertence. E, claro, a maneira como Inácio reage é de completo estupor, sem acreditar que aquilo esteja acontecendo. Por isso ele volta desse sexo ainda mais doido: faz com que ela vista a blusa dele, aprisionando sua nudez; manda-a de volta para cozinha, porque aquilo não “está no contrato”, é dominância de mais para uma mulher. Ele reage com muita violência.

VFF: **O filme tem um desvio do padrão realista da violência, mas também não a estiliza. O gênero permite uma mediação entre esses dois tratamentos. Como dosar os procedimentos genéricos nesse cinema de crítica social, sem desgastá-los ou utilizá-los com objetivo simplesmente mercadológico?**

⁴ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

GAA: Eu falei para a fotógrafa, a uruguaia Bárbara Alvarez, que precisava que a luz fosse feia, que o filme não fosse bom de ver. Se eu o embalasse para presente, a violência provocaria a adesão, e não a repulsa. O próprio sexo no meio da trama cria uma estranheza, um distanciamento que permite a crítica. Muitos filmes hiperestilizados fazem você esquecer que está vendo um filme, e o meu objetivo é não esquecer nunca que aquilo é uma obra, não apagar a consciência de estar assistindo a alguma coisa. Esse movimento permite a ocorrência do pensamento crítico: você não está o tempo inteiro só com os personagens; você está saindo e entrando. *O animal cordial* tem desacelerações estranhas – no meio da ação, há conversas; no meio do perigo, Djair fala de uma receita – que distanciam da ação, e o filme de ação dramática é um filme comercial por excelência. Quando o filme passou no Festival do Rio, muitas pessoas saíram indignadas, reclamando que era de mau gosto. E eu acho que essa é a reação quando te mostram um espelho, e você não suporta a imagem. Esse filme não é para amar, mas para não saber o que falar. Tudo nele é repelente: a luz, as situações. É um filme que faz você parar.

Inês Oliveira:⁵ Quais são os riscos de, ao representar personagens exageradamente violentos, tratá-los como casos isolados e extremos, em vez de uma violência cotidiana e de classe?

GAA: É uma pergunta excelente, porque a escrita de ficção precisa da individualização. Eu individualizo Inácio porque ele é um personagem para além da classe a que ele pertence. Personagens escritos como representação apenas de um discurso sociológico ou político não existem. Em uma leitura crítica do filme, Inácio pode ser representativo de algo, mas não dentro do filme. No drama se cria um indivíduo montando ações, caráter, para que a partir delas o espectador conclua as coisas. Você não coloca palavras na boca do personagem a que você quer que o espectador chegue lendo o discurso do filme. São duas coisas completamente diferentes. Sim, eu individualizo, mas essa é a condição *sine qua non* para criar ficção. Sem um personagem individuado, não há drama. Então Inácio existe como personagem, como manifestação do caráter de um indivíduo. É o específico que me interessa, e não o genérico. Drama é metonímia. Você pega um pedaço, e esse pedaço só pode ser ampliado se ele reverbera. Ele não contém tudo. Você precisa ler para entender esse *hui clos*, esse espaço fechado, como um átimo da questão social, da questão racial, da questão de classe no Brasil. A obra de arte não é como o mar, mas como uma gota d'água que reflete muitas coisas se observada no microscópio. Essa alusão me interessa, por isso fiz muita questão de falar do processo

⁵ Mestranda em Letras pela UFF.

criativo, que vem das paixões, do afeto, do inconsciente, mas também passa pela intelectualidade quando reescrito, para entender o que se está fazendo. É um processo cognitivo muito complexo. Mais do que a prosa, que tem mais recursos, a dramaturgia é a arte do específico porque só tem ação e diálogo. Então é mais perto da escultura, você vai tirando coisas. Se você coloca muita coisa em um personagem, você o despersonaliza.

LB: Gostaria que você comentasse o papel do canibalismo e da antropofagia no filme. Sara devora o homem cordial. Isso tem um sentido cultural, para além da psicologia da personagem?

GAA: Sara também é o animal cordial, não é só Inácio. Acho que tem um diorama no filme que faz com que todos, menos Djair, passem, em algum momento, por esse lugar: seja Sara mandando Inácio matar Verônica, seja o policial arrogante achando que vai resolver tudo sozinho e dominar Inácio. Então acho que os personagens passam um pouco por esse conceito, tanto do ponto de vista emocional quanto político. O coração é movido pelo status e pelo contexto. Sara tem consciência de que não tem chances como si mesma, mas apenas ao se imaginar como madame. Ela quer esses valores, ela quer comê-los. Por isso esse filme é ambíguo. Ao mesmo tempo que ela se propõe a comer este inimigo, esse homem cordial, ela já tem esses valores dentro de si.

Breno Neves⁶: O personagem Djair seria um sopro de esperança para o Brasil?

GAA: Djair é um personagem que não resolve um problema que não é dele. O problema dessa violência não é dele. A violência nasceu daquela distinção mantida, buscada por aquelas pessoas do salão. Ele não tem nada a ver com isso. Quando chamado a agir com violência, ele não age, não mata o Inácio. Ele sabe as consequências que Sara vai enfrentar porque ela não é uma personagem do salão; ela é uma personagem dos fundos. Ele dá a ela a oportunidade de sair porque, se ela continuar ali, ela vai ser implicada. Acho que o máximo que Djair faz é estender uma mão para uma personagem que é igual.

Eu acho que o final do filme não é aberto, do ponto de vista da criação – meu, com os atores –, mas há inúmeras leituras possíveis a partir das ações que você vê em *Animal cordial*. Acho que aquele ato de Djair pegar os cabelos, de se reconstruir longe daquilo, longe daquela disputa de poder que não lhe interessa – não interessa a ele matar o Inácio, não interessa a ele ser o macho alfa daquela situação –, pode permitir que ele floresça fora desse ambiente onde ele não é o ator principal. Eu vejo o final como otimista.

⁶ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC-Rio.

Luiz BaezORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6048-6733>*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, RJ, Brasil**Mestre em Comunicação pela PUC-Rio**E-mail: baez@ufrj.br*

Recebido em: 28 de junho de 2023.

Aprovado em: 19 de julho de 2023.

Referências:

BOURDIEU, P. Modos de dominação. In: _____. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2008, p. 191-219.

CANDIDO, A. Prefácio. In: HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, n. p.

CHAUÍ, M. O mito da não violência brasileira. In: _____. **Sobre a violência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 29-50.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.