



**PERSPECTIVAS**  
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS

VOL. 10, Nº 1, 2025, P. 203-230  
ISSN: 2448-2390

## O medo sanguinário de *O animal cordial*

### The bloodthirsty fear of *O animal cordial*

DOI: 10.20873-rpv10n1-36

Olga Maciel

Orcid: 0009-0004-0351-6587

Email: olgamaci9@gmail.com

#### Resumo

O filme nacional *O animal cordial* (2017), dirigido e roteirizado por Gabriela Amaral Almeida, abre a possibilidade de inúmeras interpretações a respeito do Brasil e de suas problemáticas político-sociais. Dessa maneira, ao utilizar-se das teorias de Pierre Bourdieu (2017) e Jessé Souza (2018), uma discussão a respeito da classe média e seu conturbado papel social se tornou viável, na medida, em que, a partir do personagem de Inácio e sua relação com os demais personagens (Sara e Djair), determinadas condições desse setor social foram enxergadas, e assim, debatidas. Algumas questões se tornaram presentes, como a condição do medo por parte da *massa da classe média* (Souza, 2018), analisando ao mesmo tempo, como este medo pode ganhar grandes e irreversíveis proporções. Além de um debate, a partir do dado recorte temático, acerca do campo cinematográfico nacional, permanências, mudanças, e impasses dentro dos cenários filmicos que vão desde o movimento Cinema Novo até à composição envolta de *O animal cordial*, buscando compreender quem são esses personagens retratados, protagonistas, antagonistas, coadjuvantes, seus desejos e angústias, e por quê possuem alguns resquícios de um passado nacional muito próximo do presente, utilizando como baliza, os textos de Jean-Claude Bernardet (1978) e Fernão Pessoa Ramos (2013).

#### Palavras-chave

Cinema nacional. Classe média. *Habitus* de classe. *O animal cordial*.

#### Abstract

The national film *O animal cordial* (2017), directed and scripted by Gabriela Amaral Almeida, opens up the possibility of countless interpretations regarding Brazil and its political-social problems. In this way, when using the theories of Pierre Bourdieu (2017) and Jessé Souza (2018), a discussion about the middle class and its troubled social role became viable, to the extent that, based on the character of Inácio and his relationship

with the other characters (Sara and Djair), certain conditions of this social sector were seen, and thus, debated. Some issues became present, such as the condition of fear on the part of the *middle class mass* (Souza, 2018), analyzing at the same time how this fear can gain great and irreversible proportions. In addition to a debate, based on the given thematic focus, about the national cinematographic field, permanences, changes, and impasses within filmic scenarios ranging from the Cinema Novo movement to the composition surrounding *O animal cordial*, seeking to understand who these characters are portrayed, protagonists, antagonists, supporting characters, their desires and anxieties, and why they have some remnants of a national past very close to the present, using as a guide the texts of Jean-Claude Bernardet (1978) and Fernão Pessoa Ramos (2013).

### **Key-words**

Brazilian cinema. Middle class. Class *habitus*. *O animal cordial*.

## **1. Introdução**

O cinema brasileiro possui uma preocupação com os problemas e dilemas nacionais desde o final dos anos 1960 com o surgimento do movimento cinematográfico Cinema Novo, influenciado por outros movimentos europeus que buscavam romper com as amarras linguísticas-mercadológicas impostas pela Indústria Cultural<sup>1</sup>. Aliada a isso e além, a *estética da fome* proposta por Glauber Rocha (1965), escancarou a desigualdade e violência do país, criando simultaneamente, uma nova linguagem cinematográfica, visando a criação de uma nova estrutura filmica preocupada em externalizar as problemáticas sociais brasileiras, e a partir disso propor uma mudança e emancipação social das camadas subalternizadas.

No entanto, esse desejo foi logo freado, como consequência da soma de alguns fatores, tais como, o golpe civil-militar e seus mecanismos de censura e repressão; a falta de público nas salas de cinema, principalmente por pessoas de classes populares, as quais, na visão dos teóricos do movimento, necessitariam ser os agentes da revolução e da mudança na dinâmica político-social; e diretamente conectado a este último fator: a falta de comunicação entre a classe média intelectual atuante naquele cenário e a classe popular. Aqui, entende-se os diferentes *habitus* de classe como fator singular para a falta de diálogo entre esses dois setores sociais,

---

<sup>1</sup> Para maiores detalhes sobre o conceito e significados atrelados a ele, cf. Adorno Horkheimer, 1985.

utilizando como base os preceitos de Pierre Bourdieu (2003, 2017), e especificamente a respeito do cinema brasileiro as concepções e apontamentos de Bernardet (1978), Nagib (2006), Ramos (2013) e Ridenti (2014).

O debate a respeito tanto do movimento Cinema Novo quanto de suas consequências no campo cinematográfico é amplo<sup>2</sup>. Dessa maneira, de forma breve, se evidencia a importância deste na autonomia do próprio *campo cinematográfico*<sup>3</sup> em relação aos demais campos artísticos, e como sua estética inaugurou um imaginário que percorre o cinema brasileiro até às produções atuais. Mesmo com transformações e crises ao longo das décadas, a proposta político-estética-revolucionária de Glauber Rocha permanece. Em que, de acordo com Lúcia Nagib (2006), ele, por meio de seus filmes, inaugura uma dialética entre utopia (fundamentada na possibilidade de transformação das desigualdades nacionais por meio da arte), e desilusão no interior das obras filmicas brasileiras, a qual vai percorrer o campo cinematográfico ao longo dos anos, posto que, a partir de *Terra em Transe* (1967) dirigido e roteirizado por Rocha, ele entrega um olhar pessimista sobre a sua própria proposta utópica, protagonizado pelo personagem de Paulo Martins, o filme aponta para o fim do país, a ressaltar um eterno retorno de violência e desilusão. Renegando, portanto, o caráter utópico dos seus filmes anteriores.

De acordo com Jean-Claude Bernardet (1978) com o surgimento do personagem de Antônio das Mortes a partir de *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha, o cinema nacional transitou de um cinema majoritariamente possuidor de um cenário rural para um que apresentasse mais um ambiente urbano, consequentemente, optando por temáticas e discussões voltadas para a classe média. Evidente que com a morte do Cinema Novo, as problemáticas de cunho rural/popular perderam a força nas telas e o sonho por uma transformação social foi suprimido pela realidade amarga da ditadura civil-militar (Xavier, 2001).

Portanto, não é insensato afirmar que, a classe média pararia de tentar retratar o “outro”, por ela idealizado, e passaria a se retratar, porém, sem de fato entender o seu lugar no mundo social, posto que, esse entendimento não é algo nitidamente apresentável e facilmente

---

<sup>2</sup> Por exemplo, os textos de Almeida (2016) e Ikeda (2015).

<sup>3</sup> Afirmação anteriormente dita por Bueno (2003) *apud* Almeida (2016).

compreensível, já que, como afirma Bourdieu (2003), a classe dominante detém, além do poder econômico, um poder simbólico, o qual além de assegurar seu lugar no mundo, controla e distorce os “lugares” dos outros agentes sociais. A classe média apresenta então, uma condição turva, *entre um lado e outro*, ambígua e confusa.

À vista disso, uma compreensão acerca da dominação de classe só é efetiva caso se considere a dimensão simbólica implicada na própria dominação exercida de um grupo sobre os demais e, por consequência, como se estabelece a dinâmica desse processo ao observar como a dialética da *desclassificação* e da *reclassificação* ocorre no interior da dinâmica social. De acordo com Pierre Bourdieu (2017), a pequena-burguesia está condenada, estruturalmente, a fugir incessantemente de um *rebaixamento* em relação aos modos de vida das classes populares ao mesmo tempo em que anseia por um lugar mais elevado na hierarquia social, tentando alcançar os refinamentos cultuados pela classe dominante.

Os conceitos utilizados para formulação e desenvolvimento do diálogo a seguir foram: classe social/média, *habitus* de classe, distinção social. Fundamentados nos estudos de Pierre Bourdieu (*Ibid*), “*A distinção: crítica social do julgamento*”, e Jessé Souza (2018) “*A classe média no espelho*”. As abordagens de Bourdieu acerca do *gosto* como forma de julgamento e distinção conecta-se ao *estilo de vida* que, por seu turno, reproduz *conjuntos de preferência distintivas* em diferentes esferas como: mobília, vestimentas, linguagem, *héxis* corporal. Tais distinções de estilo de vida são de importância central para a compreensão de como o *habitus* de classe pode ser percebido e analisado e em que medida eles são objetivamente internalizados por meio de uma dada estrutura social. Assim, apoiado nesses conceitos, buscou-se entender a ambiguidade presente na classe média brasileira, observando-a a partir do filme selecionado.

Dessa maneira, a noção de classe social não será tomada apenas a partir de um viés econômico, mas como resultante da convergência de uma multiplicidade de fatores, destacando-se a questão do *gosto* para uma compreensão das ordens materiais e simbólicas que perpassam toda dinâmica social. Na medida em que os estilos de vida são objetiva e subjetivamente internalizados e inscritos na condição de existência de cada indivíduo que o reproduz por meio de

sua trajetória social, sistemas de oposição e de distinções simbólicas entre classes são forjados e reinventados permanentemente (Bourdieu, 2003).

## 2. Fatores externos: A classe média brasileira como força política melindrosa

O processo de destituição da presidente Dilma Rousseff em 2016 teve uma participação imprescindível dos meios de comunicação, especialmente os telejornais com maior alcance de público. Os discursos que propiciaram a sua retirada do cargo foram baseados em um caráter de “anticorrupção” e de “defesa do Brasil”. Sua saída não se efetivou de forma instantânea, mas foi algo gradativamente construído a partir das manifestações de 2013 que passaram a ganhar diferentes alinhamentos político-ideológicos. Dessa maneira, o seu mandato começou a ser enfraquecido, perdendo apoio por parte dos partidos políticos e da população. Muito se questiona acerca das bases do processo de impeachment, posto que os supostos crimes de Dilma Rousseff nunca foram de fato comprovados, apenas foram levados em consideração quando convinha ideologicamente, usados de forma estratégica como discurso político para ganhar apoio de uma grande parte da sociedade<sup>4</sup>.

Mesmo com políticas econômicas e sociais bem-sucedidas, o Partido dos Trabalhadores em todos os seus anos no poder pecou em não ter um discurso e projeto político-partidário bem articulado e consciente que se difundisse amplamente na população, principalmente com os setores que poderiam ser seus maiores apoiadores: a *massa da classe média* e os estratos mais baixos. Sua eficácia acabou se concentrando no carisma de Lula e em sua astúcia política ao invés de um trabalho mais politicamente complexo que atendesse todas as carências histórico-sociais do país (Souza, 2018 E 2020).

[...] A maioria acha que basta ter um projeto econômico alternativo e mais inclusivo que, espontânea ou magicamente, as pessoas vão compreender seu significado e seu benefício. Não se percebe a importância crucial de elaborar uma narrativa, ou seja, um projeto articulado alternativo ao elitista.

---

<sup>4</sup> cf. Rocha, 2019 e Souza, 2020.

Sem tal projeto convincente de longo prazo, não se sabe em que sentido, por exemplo, reformar o Estado, o Judiciário ou a política. (Souza, 2018, p. 157-158)

Por conseguinte, quando a oposição se torna fortemente viável, um grande fragmento da *massa da classe média* se atrela ao discurso moralista de combate à corrupção, constituindo um apoio indispensável nesse novo movimento político-ideológico: a formação de uma corrente política abertamente racista e elitista em prol “da família” e de valores “cristãos”. Ao mesmo tempo, ao fazer uso da dicotomia Estado *versus* mercado, o mercado assume o papel de agente “puro” capaz de salvar a população das mãos do Estado corruptor.

Além de o privilégio estético – que permite legitimar a distinção social das classes do espírito em relação às classes do corpo – não possuir, entre nós, o contraponto de uma esfera de dignidade universalizada, também o mito nacional ajuda a consolidar o passado escravocrata e desigual, e ataca insidiosamente, por dentro, a pretensão de uma esfera da dignidade universalizável. Ao estigmatizar o Estado e a política, o mito nacional dominante enfraquece precisamente as dimensões que são fundamentais à universalização de direitos. (*Ibid*, 2018, p. 161)

O segmento social denominado por Jessé Souza, como “massa da classe média” apresenta maior diversidade de elementos econômico-sociais quando comparado com a “alta classe média”, assim, por ser um grupo heterogêneo, pode possuir diferentes alinhamentos políticos (Souza, 2018). Contudo, nesse mesmo segmento, o medo pelo empobrecimento/proletarização encontra-se em maiores proporções, justamente por ser mais propenso a perdas de privilégios econômicos e simbólicos. Logo, até onde esse medo pode levar?

*O animal cordial* (2017), dirigido e roteirizado por Gabriela Amaral Almeida, traz influências dos gêneros cinematográficos de terror e *slasher* norte-americanos, combinados com preocupações do cenário social contemporâneo brasileiro. As disputas ideológicas vigentes e o sangue como alegoria da violência atual são os fundamentos da narrativa. Dessa maneira, apesar das diferenças, aproxima-se das preocupações de cunho social e político do movimento címanovista, a violência da realidade social é exposta conjuntamente com resquícios de sonhos de transformação.

### 3. Inácio e a classe média bestializada

*La Barca*, o restaurante onde ocorre toda a história de *O animal cordial*, é comandado por Inácio, um dos personagens centrais da trama. Arrumado, cabelo penteado para trás sem nenhum fio fora do lugar, blusa de botão fechada e devidamente dobrada antes dos punhos, calça jeans e sapato social, sua presença já nos primeiros momentos carrega uma rigidez que vai desde a forma de andar até o trato com os outros. A partir de suas características, pode ser definido como pertencente aos estratos médios, especificamente, como pequeno burguês e *massa da classe média*, visto que assume funções intermediárias de controle, supervisão e administração (Souza, 2018).

[...] não é por acaso que o adjetivo “pequeno” ou algum de seus sinônimos, sempre mais ou menos pejorativos, pode ser vinculado a tudo o que o pequeno-burguês diz, pensa, faz, tem ou é, à sua própria moral, aliás, seu ponto forte: estrita e rigorosa, ela tem algo de restrito e forçado, de crispado e suscetível, de acanhado e rígido à força de formalismo e escrúpulo. Obcecado por pequenas preocupações e pequenas necessidades, o pequeno-burguês é um burguês que vive de forma mesquinha. Seu próprio *hexis* corporal em que exprime toda sua relação objetiva com o mundo social, é o de homem que deve se fazer pequeno para passar pela porta estreita que dá acesso à burguesia: à força de ser estrito e sóbrio, discreto e severo, na maneira de se vestir, e, também de falar – uma linguagem hipercorreta por excesso de vigilância e prudência – em seus gestos e em toda a sua atitude, ele carece sempre de um pouco de estatura, amplitude, larguezza e liberalidade. (Bourdieu, 2017, p. 317-318)

Ao olhar-se no espelho, Inácio ensaia uma entrevista hipotética, procurando modelar-se. O que faz com que fique nítida sua farsa social, pois almeja ser algo que na verdade está longe de conseguir. Inácio não cozinha, não é *chef*, comanda o restaurante, mas apenas possui os mínimos meios econômicos para tal. Não é nada além de um indivíduo solitário, por mais que queira transparecer ser um “empreendedor”. Inventa para si mesmo as histórias das falsas receitas, de uma falsa família que nunca teve. Não possui a criatividade, nem a paixão necessária para a profissão de *chef*, não dispõe dos aspectos simbólicos para tal privilégio. O que importa, aspecto que desde o início fica evidente ao espectador, é a imagem que tanto ele quanto o estabelecimento podem ter, uma imagem que mimetize os parâmetros da *cultura erudita* e, consequentemente, das classes altas.

Inácio não está preocupado com verdades, sejam elas quais forem. Sua preocupação reside no modo como é enxergado pelos outros, pois tem a aspiração de ser visto como refinado. Enuncia frases como: “[...] *a minha receita mais famosa veio em um sonho... eu acordei e comecei a escrever, como se eu tivesse sido possuído [...]*”. “*Comida é arte*”, diz ao encarar-se no espelho, em busca de um reconhecimento de ser alguém detentor de um “dom” inato que o coloque em um patamar daqueles que possuem os mecanismos simbólicos da cultura erudita. Em suma, seu maior desejo é reformular seu *habitus* de classe e, consequentemente, adquirir capitais simbólicos que possibilitem uma distinção social (*Idem*, 2017).

Não é em vão que todos os seus funcionários são oriundos de classes sociais abaixo dele e/ou negros e nordestinos. Ele tem a necessidade de se sentir superior e ser visto como tal, portanto, contratar pessoas passíveis de serem socialmente dominadas, passa a ser uma simples e eficaz estratégia para seu ego fragilizado. Assim sendo, os funcionários da cozinha são, para ele, “os piores”, os em que pode ser desprezível, fazendo-os esperar horas antes de serem liberados dos seus turnos de trabalho, além de prendê-lo à cozinha junto ao lixo exalando. Inácio apenas se importa com o restaurante e como este é visto, em razão de querer que as pessoas compreendam o ambiente como sendo digno de requinte.

Os pequeno-burgueses têm a propriedade paradoxal de se determinarem apenas em função de oportunidades objetivas das quais eles não se apropriaram se não tivessem a pretensão de obtê-las e se não acrescentassem, assim, um suplemento de recursos “morais” a seus recursos em capital econômico cultural. Tendo conseguido desvencilhar-se do proletariado, *seu passado*, e pretendendo ter acesso à burguesia, **seu futuro**, eles devem encontrar em algum lugar, a fim de atingir o acúmulo necessário para esta ascensão, os recursos indispensáveis para suprir a falta de capital [...]. (*Idem*, 2017, p. 312) (grifos meus)

Sua vida e existência são definidas como uma extensão do restaurante, detentor de maior importância que qualquer outra coisa. Sua visão é guiada apenas por esse ângulo. Ambições, pretensões e perigos são aqueles voltados apenas à propriedade, visto que é ela, e apenas ela, que pode preencher seu vazio em relação à escassez de capital simbólico. Portanto, ele assimila o ambiente (*La barca*) como sendo seu elo com o mundo burguês, com o futuro.

Porém, o restaurante por si só não pode desempenhar todo o trabalho de distinção social. Faz-se necessário que seus produtos/mercadorias estejam no nível almejado. Para tal,

além de jogos de mesa, taças e talheres sofisticados, torna-se imprescindível uma comida que realmente represente a “arte” defendida por Inácio. Ironicamente, a única pessoa apta a desempenhar tal papel não é ele, mas sim Djair, o qual torna-se bode expiatório de todas as angústias de Inácio. Não apenas por possuir a habilidade culinária tão cobiçada, mas por possuí-la e ser de uma camada social inferior, negro, gay e nordestino. Dessa maneira, Inácio sente-se extremamente ameaçado e ressentido por não ser ele o “escolhido” a ter o dom, a “arte” tão cobiçada. As habilidades tão almejadas estão nas mãos de alguém que, ao contrário dele, nem se esforça para tal. É contraditório, portanto, a situação de seu futuro encontrar-se ameaçada por aquele que representa tudo que ele não quer ser (em se tratando de sua classe social, raça e sexualidade), mas, ao mesmo tempo, ser alguém que o remete a um sentimento de inveja.

Ameaçado e ressentido, Inácio, ao depositar suas frustrações sociais em Djair a partir do momento em que as coisas começam a dar errado, aponta-o como culpado. Não consegue enxergar e avaliar os acontecimentos para além de seu próprio umbigo. Para ele, seus problemas não são estruturais, mas individualizam-se na figura de um “outro”, seu passado, tal como analisado por Bourdieu (2017). A rigidez aliada à frustração gera extrema agressividade por não conseguir cumprir suas metas de incorporação de capital simbólico e ascensão social.

O medo da proletarização das camadas médias é um dos elementos mais importantes das ideologias totalitárias e agressivas. [...] Portanto, na massa da classe média, é o medo objetivo da proletarização que funciona como deflagrador de todas as crenças antipopulares. [...] (Souza, 2018, p. 251-252)

Enquanto atende os últimos clientes da noite, um casal de *classe média alta*, ficam evidentes algumas expressões de dominação de diferentes agentes sociais situados em distintas posições no mesmo jogo social. Bruno e Verônica, os clientes recém-chegados, direcionam seus desprezos para agentes específicos, agentes socialmente passíveis de fazer com que se sintam superiores e distintos. Bruno constantemente diminui Verônica, sua esposa, impedindo-a de fazer simples escolhas de vinho e comida, já que, a partir das concepções de seu *habitus*, apenas ele tem o poder de decidir o que é verdadeiramente “bom”. Simultaneamente, questiona Inácio quanto às origens dos vinhos, fazendo-o confirmar se são realmente de um tipo específico, pois este seria “melhor” do que aquele. O alvo de Verônica é Sara, garçonete de *La Barca*. Não olha

nos seus olhos, não a responde diretamente, a faz esperar, definindo-a como “a garota”, e a despreza com pequenas humilhações. Adeptos da *illusio*, gostando de jogar o jogo da aceitação e da diferenciação social, incorporam os signos distintivos e aderem à violência simbólica ao portarem objetivamente o “*sense of one's place*” e o “*sense of other's place*” (Bourdieu, 2017).

O jogo começa a ganhar maiores e novas proporções quando um assalto acontece. Enquanto os ladrões, dois jovens na faixa etária dos vinte anos, assediam sexualmente Verônica, performando uma dominação baseada na virilidade exagerada, Inácio saca um revólver e atira em um deles, alegando, quando questionado por Djair pela falta de responsabilidade, que a arma utilizada pelos assaltantes era de brinquedo. Nota-se o inegável ar de superioridade de Inácio ao atirar no jovem, justificando seu ato com a frase “*eu estou no meu direito*”. Posteriormente, admite ter começado a ter aulas de tiro após o primeiro assalto e de ter convicção de que a arma era realmente de brinquedo, portanto apto a defender seu espaço, custe o que custar.

Esse é o único objetivo de Inácio, ávido por uma posição social e ressentido por não a conseguir, potencializa sua ameaça e, consequentemente, sua agressividade. O medo do rebaiamento social a partir do ataque ao restaurante, seu elo com o mundo burguês, o conduz a uma animalização. Irracional, Inácio projeta como inimigos e adversários todos seus empregados (com exceção de Sara), principalmente Djair, o qual, para ele, passa a ser o mandante de toda a situação em que se encontra.

Inácio, além das outras pessoas, também se fez prisioneiro quando suas emoções passaram a dominá-lo, não controlando o medo e a agressividade e tornando-se um animal cordial.

[...] a cordialidade manifestar-se-ia igualmente na hospitalidade demasiada calorosa em relação àquele que, por alguma razão, agrada-me e no ato de cruel violência contra quem, por qualquer motivo, desagrada-me. Não há aqui meio termo, ponderações racionais, respeito a regras formais de convivência, **mas apenas uma emotividade bruta e irrefreável**. Tudo depende das circunstâncias, da proximidade e do “estado de ânimo” do sujeito cordial [...]. (Peres, 2014, p. 24) (grifos meus)

Ele carrega as características mais latentes da classe média, ou seja, a ansiedade pela manutenção de sua posição social juntamente com um sentimento de angústia e ressentimento, além de apresentar uma dependência em relação a outros personagens como Sara e Djair. Pode-

se afirmar, portanto, que além de seu ódio advir da percepção de sua posição como patrão não lhe assegurar mais um poder intacto como desejara (Marra, 2019), o pouco que lhe resta ainda se encontra ameaçado, seja por empecilhos como os assaltos, as humilhações de pessoas de classes mais altas ou pelo simples fato (porém, que mais lhe incomoda) de seu empregado possuir um privilégio simbólico que ele não detém: a arte de cozinhar.

#### **4. Duas trajetórias, dois fins: Inácio e Sara**

[...] A socialização diferencial predispõe os homens a amar os jogos de poder e as mulheres a amar os homens que os jogam; o carisma masculino é, por um lado, o charme do poder, a sedução que a posse do poder exerce, por si mesma, sobre os corpos cujas próprias pulsões e cujos desejos são politicamente socializados. A dominação masculina encontra um de seus melhores suportes no desconhecimento, que favorece a aplicação, ao dominante, de categorias de pensamento engendradas na própria relação de dominação e pode conduzir a esta forma limite do *amor fati*, que é o amor do dominante e de sua dominação, *libido dominantes* (desejo do dominante) que implica renúncia a exercer em primeira pessoa a *libido dominandi* (o desejo de dominar). (Bourdieu, 2011, p. 98)

Constantemente olhando para baixo, cabelo penteado com uma trança e com uma leve corcunda de tanto trabalhar. Sara mostra-se cansada enquanto conversa com Lúcio, outro garçom, porém, ao ser solicitada por Inácio para atender mais uma mesa, não hesita em assumir mais essa responsabilidade. Transmite através de seus atos e falas extrema subserviência ao seu patrão, Inácio. É certo que detém uma paixão pela figura de Inácio – e o que ele representa – na medida em que o patrão faz o possível para distanciar-se dos outros colegas de uma classe social mais baixa. Sara não corresponde aos flertes de Lúcio e, quando posta contra a parede a partir do momento do assalto, escolhe o lado de seu patrão; por mais irracional que ele esteja.

No momento em que a encenação das interações se conturba, as humilhações de Verônica para com Sara aumentam e escancaram-se nessa frase imperativa a definir uma suposta hierarquia: “*cala boca, eu não estou falando com você, sua nada*”. Uma suposta chamada à ordem por parte daqueles que pertencem à classe média alta. Todavia, quando Magno (o outro assaltante) já está amarrado na cozinha e Inácio pede para Sara prender o resto das pessoas, Verônica simula redefinir seu papel na cena e demonstra simpatia por Sara. Já amarrada, pergunta para a garçonete se tem namorado e insinua que Inácio está simplesmente se aproveitando

dela. Algo claro para todos, mas ainda não para Sara. Quando retorna ao salão do restaurante, Inácio lhe oferece um aumento salarial pelos seus serviços. Sara recusa, pois deseja um reconhecimento que extrapola a impessoalidade do dinheiro.

Dada a sua condição de mulher, Sara já carrega consigo as marcas da dominação de gênero, objetivamente condicionada a um papel secundário e submisso em um ambiente social a defini-la como um ser inferior que carrega uma fraqueza alegada como inata, natural (Bourdieu, 2011, p. 45). Ela mesma atribui a Inácio uma virilidade necessária para o desempenho do papel de patrão e, assim, o vislumbra como uma ponte entre os mundos sociais. Ao aliar-se a ele, passaria de um estágio de fraqueza e invisibilidade para outro de poder e prestígio. Como mencionado acima, a questão econômica não é o seu ponto central. O que pesa mais para Sara é encontrar o amor. Amor no sentido de reconhecer-se no outro e justificar sua existência (Bourdieu, 2017, p. 228). Sara quer se ver como Inácio, aspira ser percebida por ele.

Entretanto, considerando a homologia prevalecente na dinâmica social, Inácio não tem a menor pretensão de aproximar-se de Sara, dadas as diferenças sociais significativas a separar ambos. De fato, os dois são “nada” aos olhos da alta classe média e da elite, tal como vaticinado por Verônica. Mas Inácio, proprietário do restaurante *La Barca*, é detentor de certo capital simbólico não compartilhado por Sara. Assim, para ele, Sara reduz-se ao papel de empregada.

Quando Verônica tenta escapar com um canivete que escondeu em sua roupa, provoca cortes em Sara e Inácio. Ela fica com uma ferida acima de seu peito. Ele é ferido no rosto, partes do corpo a simbolizar seus respectivos pontos fracos. Sara em relação ao afeto por Inácio e, dele, na sua busca incansável por um novo “rosto” social. Por esses dois aspectos, ambos irão realizar atitudes questionáveis.

A fuga de Verônica fracassa e, consequentemente, é morta por Inácio. Posteriormente, Magno tenta incriminar Sara ao insinuar que seriam amantes e ela teria ajudado a conceber o plano para o assalto, o que faz com que Sara fique desesperada e diga frases como: “*ele tá querendo destruir a gente*”, “*eu não ando com marginal*”, “*você é sujo, menino... você é podre*”. Mais uma vez a garçonete busca afastar-se de um certo mundo social e, assim, distinguir-se. O que

faz com que Inácio teste sua lealdade e a faça assistir a morte de Magno. Friamente, sem nenhum escrúpulo, corta a garganta do rapaz e espalha o sangue nela.

Ao apropriar-se dos brincos e sapatos de Verônica, já morta, procura exibir-se para Inácio em busca de sua atenção e aprovação. Solta os cabelos, passa batom e sente-se mais poderosa ao incorporar esses pequenos acessórios. Como decorrência do jogo de sedução, ambos fazem sexo. Considerando que a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação em que o masculino é enxergado como o agente ativo e o feminino o passivo<sup>5</sup>. Quando Sara e Inácio realizam o ato sexual, ambos envoltos pelo sangue daqueles que foram mortos, é ela, Sara, quem se revela o agente ativo ao ficar por cima e dominar a situação, exercendo um poder que aparenta não agradar a Inácio.

Uma vez consumado o ato sexual com o fecho do orgasmo feminino, Sara sente-se contemplada, como se tudo que antes desejou estivesse a começar. Externaliza a Inácio seus pensamentos de fugir com ele, mas, como um balde de água fria, ele convictamente diz que nunca abandonaria o restaurante. Nua, experimentando certa liberdade, é imediatamente coberta por Inácio, quando apenas ele fica com o peitoral exposto a demonstrar quem realmente estaria no comando.

Inácio continua a tratar Sara como uma empregada. A forma como a enxerga não se modifica, tal como, por uns poucos segundos, ela achou que seria. Os sonhos de Sara vão aos poucos se desmanchando. Porém, a grande ruptura acontece quando ele entrega a ela o revólver. Testando-a novamente, pede para matar Bruno (um dos clientes de classe mais alta) que está amarrado e chora compulsivamente. Com a arma em punho, pede para ir embora na medida em que aponta a arma contra Inácio. Atira, mas, instantaneamente, nota que a arma é falsa. Inácio aponta o verdadeiro revólver para Sara que, rapidamente, pega uma faca para se defender. Ele mata Bruno de forma à queima roupa.

Ao ameaçar fugir, Inácio agarra Sara e começam uma breve luta. Controlando-a com o uso da força física, emite suas opiniões quanto a ela: “[...] a gente tinha um pacto [...] você

---

<sup>5</sup> cf. Bourdieu, 2011

*estragou tudo, Sara. [...] Esperava bem mais de você, sabia? [...] Sabe qual é o seu problema? Você pensa pequeno [...] cabecinha miúda."*

[...] Como as disposições perceptivas tendem a ajustar-se à posição, os agentes, mesmo os mais desprivilegiados, tendem a perceber o mundo como evidente e a aceitá-lo de modo muito mais amplo do que se poderia imaginar, **especialmente, quando se olha a situação dos dominados com o olho social de um dominante.** (Bourdieu, 2004, p. 158) (grifos meus)

Duas questões podem ser destacadas a partir dessas frases: a quebra do pacto entre os dois e a pequenez de Sara aos olhos de Inácio. Seria o pacto da subserviência e da submissão do feminino? Sim, mas, indo além, e de forma complementar, Sara rompe não apenas a reprodução da dominação masculina, mas também, a partir de seu contato com Djair, possibilita a quebra do ciclo de dominação de uma classe sobre a outra ao tentar ajudar a libertá-lo das garras do já totalmente animalizado Inácio. O pensamento pequeno está relacionado ao não pensar (tal como Inácio) nas questões econômicas e de pretensa grandeza cultural. O que é revelador de uma ironia já que Inácio possui uma visão limitada quanto ao espaço social, pois só consegue refletir ao levar em conta uma única perspectiva voltada para a lógica do *habitus* da classe média, de perda e/ou manutenção de privilégios econômicos e simbólicos, ou seja, da dialética da *desclassificação* e *reclassificação* no interior da estrutura social. Ao se tratar das ambições da classe média, elas nunca poderão ser, de fato, efetivadas, na medida em que os mecanismos distintivos a partir do momento que se tornam alcançáveis, são modificados e qualificados de forma mais distintiva que anteriormente (Bourdieu, 2017, p. 158-159). O que faz com que as pretensões de Inácio sejam ilusórias e frágeis e, não podendo supri-las, surjam angústias e ressentimentos irreparáveis.

Em contrapartida, Sara consegue pensar além, mesmo dentro da dinâmica de querer constantemente distinguir-se daqueles considerados socialmente inferiores e aproximar-se de Inácio, tomado como socialmente ‘superior’. Mas ela ainda encontra algumas brechas para sonhar um mundo diferente. Brechas que só funcionam a partir da estrutura em que se encontra, à mercê de seu *amor fati* direcionado à figura de Inácio. Sara fantasia em fugir com ele e, dessa maneira, romper com toda a dinâmica social na qual está inserida ao pretender modificar sua

condição subjetiva e objetiva, consequentemente, transformar seu ambiente ao mover-se para outro patamar.

## 5. Sara: utopia e reflexão

Faz parte essencial da utopia, a sua impossibilidade. A palavra inventada por More, reúne o vocábulo grego topos, ou seja, “lugar”, a uma combinação de dois prefixos: *ou*, que significa negação, e *eu*, que indica, “boa qualidade”. Assim, “utopia” seria ao mesmo tempo o “bom lugar” e o “lugar nenhum”, uma combinação que, na época, serviu a More para camuflar seu projeto muito concreto de mudanças sociais, aplicáveis a seu próprio país, a Inglaterra. Era, portanto, na origem, um projeto prático, que acabou se universalizando como sentido de sonho impossível, de sociedade ideal cuja perfeição se torna irrealizável. (Nagib, 2006, p.32)

Como já pontuado na introdução, de acordo com Lúcia Nagib (2006), há no campo cinematográfico brasileiro uma utopia política e estética idealizada e promovida primeiramente por Glauber Rocha em seu longa *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), onde a profecia de Antônio Conselheiro (“o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”) está relacionada não apenas ao sertanejo e sua situação precária de pobreza e desamparo social, mas também a uma desejada transformação total da dinâmica social brasileira a partir do que ele nomeou de “estética da fome” (Rocha, 1965). O mar, portanto, aparece como a alegoria essencial para tal ação. A partir dele a utopia poderia cumprir-se, como no longa de 1964, em que, no final, o mar se sobrepõe ao sertão.

Durante o breve combate em *O animal cordial*, Inácio fere Sara com um canivete, mas não a mata. Acorda quando Djair a chama e diz “*vamos embora, Sara*”. Ela responde: “*quem é Sara?*”, dando a entender que já não é mais a mesma de antes, ou seja, rompe com a Sara que havia ajudado Inácio a realizar os atos sanguinários.

Ao levantar-se, vai ao encontro de Inácio que está amarrado na cozinha. O abraça e questiona o porquê de ele não a ter matado. Ele responde, sem hesitar: “*eu preciso de você, Sara*”, seguido de um pedido para soltá-lo. Dessa forma, torna-se possível afirmar que a existência de Inácio não faria nenhum sentido sozinho. Sem ter alguém que possibilitesse sua autoafirmação no mundo social, alguém que o fizesse não apenas se sentir superior, mas que validasse suas

atitudes, sua existência não teria propósito na medida em que o mais importante é o olhar do outro e como ele o enxerga, pois, dessa maneira, seria conhecido e reconhecido a partir de seu poder simbólico (Bourdieu, 2004). Sara performava tal função perfeitamente, por isso, ele não tinha pretensão de matá-la.

Durante o último diálogo entre os dois evidenciam-se as diferenças de pensamento e de forma de encarar a realidade. Sara diz:

*Inácio, imaginava tudo tão diferente [...] quando eu fecho o olho, eu vejo um 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, você começa a correr na minha direção, só que tá muito sol, então, eu não consigo ver direito se é você, sabe? mas eu sei que é você [...] porque eu sinto [...] aí a gente se beija, você volta pro mar [...] fica longe, longe, longe [...] até desaparecer.*

Tudo que Inácio consegue responder é um frio e lacônico “*eu não sei nadar*”, uma síntese de tudo que ela poderia representar no longa-metragem: “*tudo bem [...] é dentro de mim*”. Dentro de Sara reside o sonho de mudança ou a simples possibilidade do ato de sonhar que, em contrapartida, é algo inexistente quando se trata de Inácio e sua pequenez. A interioridade do sonho e de um lugar onde ele pudesse se efetivar na cinematografia nacional não é algo novo, como enuncia Nagib (2006). Durante *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) o personagem beato Sebastião murmura ao personagem de Manuel a seguinte frase: “A ilha não existe, a gente traz ela *dentro da alma*”.

O sertão-mar mítico de Glauber é o sentimento dilacerante desse país utópico que poderia ter sido, mas fadado a não se realizar desde o descobrimento. [...] A dialética de Glauber se destina, assim, a resgatar o mito utópico e constatar seu reverso no presente real. (Nagib, 2006, P. 33)

O filme termina com Sara matando Inácio, a morte que ele pretendia fazer com Djair e os outros presos, transformando-o em carne direcionada ao cardápio do restaurante. A morte de Inácio pelas mãos de Sara é algo emblemático. Torna-se necessário entender quais aspectos possibilitaram realizar essa ação extraordinária. Ela vai de um início passivo para um final de certa maneira ativo e independente. Ela é justamente o agente que retorna a questão da utopia no cinema brasileiro contemporâneo, e não outro personagem, como Djair.

De acordo com Pierre Bourdieu (2003), o indivíduo não está totalmente refém das forças externas de uma dada sociedade, mas carrega consigo aspectos subjetivos e objetivos em sua formação como indivíduo em um mundo social objetivado, sendo o *habitus* o elemento identitário que serviria como investigação desses dois polos tão debatidos pela sociologia como disciplina. Torna-se necessário, portanto, atentar para a “dialética da interioridade e da exterioridade, isto é, da interiorização da exterioridade e da exteriorização da interioridade” (*ibid*, 2003, p. 60). Como salientado de maneira recorrente, a definição de *habitus* implica em estruturas predispostas a tornarem-se estruturas-estruturantes, isto é, modificações são possíveis. As estruturas apresentam fissuras que propiciariam uma transformação no mundo social. Dessa maneira, a estrutura não apenas condicionaria (mais do que determinaria), como também, uma mudança teria a possibilidade de ocorrer a partir dela (de suas fissuras) (Passiani, 2008).

Entretanto, essa renovação, para Bourdieu, não é algo fácil. Existem duas formas (Peters, 2013). Na primeira, apenas um ator reflexivo seria capaz de realizar transformações em seu entorno por meio de uma autovigilância social ao perceber o seu *habitus* e de que maneira ele o condicionaria: suas ações, gostos, práticas etc. Portanto, a sociologia e o pensamento sociológico passariam a ser o instrumento para tal autovigilância. Ora, de que maneira a experiência de Sara poderia ser considerada um ator reflexivo?

A segunda forma de ruptura pode fornecer um início de resposta, o chamado “efeito de *hysteresis*” (Bourdieu, 2013, P.103), “o qual ocorre quando o *habitus* é forçado a operar em um contexto estrutural distinto daquele em que foi formado” (Peters, 2020). O *habitus* carrega consigo as disposições necessárias para que um indivíduo responda corretamente ao que é solicitado por uma dada estrutura, ou seja, ele, por meio do *habitus*, está normalmente ajustado/preparado para eventuais surpresas e/ou ameaças.

A presença do passado nessa espécie de falsa antecipação do porvir que o *habitus* opera nunca pode ser tão bem observada, paradoxalmente, se não quando o sentido do porvir provável se encontra desmentido e que as disposições mal ajustadas às possibilidades objetivas por causa de um efeito de histerese [...] recebem sanções negativas porque o entorno com o qual se confrontam está demasiado distante daquele com o qual se ajustam objetivamente. De fato, a remanência, sob forma do *habitus*, do efeito dos condicionamentos primários explica também, e tão bem quanto, casos nos quais as disposições funcionam a **contratempo** e nos quais as práticas são objetivamente inadaptadas às condições ultrapassadas ou abolidas. A tendência a preservar em seu ser que os grupos devem, entre

outras razões, ao fato de que os agentes que os compõem são dotados de disposições duráveis, capazes de sobreviver às condições econômicas e sociais de sua própria produção, pode estar no princípio da inadaptação tanto quanto da adaptação, da revolta tanto quanto da resignação. (Bourdieu, 2013, p. 102-103) (grifos do autor)

A partir do efeito de histerese ocorre uma ruptura da “cumplicidade ontológica” entre os indivíduos (Bourdieu, 1988, p. 52 *apud* Peters, 2020). Em outras palavras, o senso de harmonização, fundamentado pelo exercício do poder simbólico, o qual tem como consequência dominações simbólicas, sofre uma suspensão, forçando uma reflexividade do ator social na medida em que é exigido do *habitus* novas disposições que ele não está acostumado. O indivíduo, portanto, é condenado a sair do “piloto automático” (Peters, 2013, P. 55)

Torna-se necessário evidenciar também o fato de Sara ser o personagem mais complexo de *O animal cordial*. É o único personagem que apresenta uma evolução na composição de suas atitudes, apresentando contradições (diferentes dos demais). O seu *habitus* não é bem definido visto que parece transitar entre as características de Inácio e “o pessoal da cozinha”. Desprovida de capital econômico, mas, diferente dos outros funcionários, deseja reconhecimento e se incomoda com os ataques preconceituosos das pessoas de classe superior. Ela reconhece “o seu lugar”, mas não é conformada.

Como já salientado, Sara enxerga Inácio como um meio para uma mudança social ao apaixonar-se menos por ele, mais pelo que ele representa como alguém investido de algum poder simbólico. Dessa maneira, quando o jogo social entra em um efeito de histerese a partir da tentativa de assalto e, consequentemente, da primeira morte, Sara escolhe racionalmente o lado de Inácio, pois, subjetivamente, almeja não somente um reconhecimento da parte dele, mas também os ganhos simbólicos que tal aliança pode render, mesmo que se faça necessário beber do sangue dos outros junto com Inácio.

O interessante é que, ao perceber que o tratamento de Inácio para com ela nunca iria mudar, as ilusões vão aos poucos se desfazendo e ela começa a enxergá-lo como ameaça, não mais como um suporte. Então ela promove a ruptura e a mudança, porque, afinal, ela é o único agente social capaz dentro desse universo diegético: contraditória, incômoda, sonhadora e apta a realizar ações extremas. De certo que o desequilíbrio no jogo social e na estrutura abriram a

possibilidade para um momento reflexivo em que Sara pudesse questionar sua posição de subserviência, o que, antes, em um hipotético cotidiano como garçonete em um restaurante, seria mais raro. Ao mesmo tempo, portanto, ela é o agente que faz retornar a utopia glauberiana com novas facetas, posto que ela traz a fé necessária, embora consciente do mundo ao seu redor e dos seus atos sanguinários que ajudaram a construí-lo. Sara não pertence às camadas médias, mas apresenta um *habitus clivado* (Malvezzi, 2019, P. 198), posicionada entre uma classe média e uma mais baixa. Aqui o sonho utópico não aparece nas mãos do “outro” oriundo das classes populares, mas sim em um agente intermediário reflexivo de seus maus atos e não idealizado.

O *La Barca*, que reflete o ambiente social brasileiro, extremamente envolto nas dinâmicas de dominação a partir de seus campos e subcampos sociais, apresenta indivíduos de estratificações diferenciadas que operam de formas distintas, pois possuem *habitus* distintos. Sara mata Inácio como em um ritual antropofágico. Entretanto, o mata com pesar, pois ainda mantém laços afetivos com ele. Precisa matá-lo para terminar o ciclo das dinâmicas de poder e opressão no ambiente do qual faz parte. Djair vai embora sem pensar duas vezes e se salva desse caos do qual, em nenhum momento quis participar. Restam apenas Sara, seu mar, Inácio, e os corpos das pessoas que mataram.

## 6. Tríade: Inácio, Sara e Djair

Tendo em mente que o alicerce de toda classe social é a oposição/diferenciação em relação a outra, a tríade presente em *O animal cordial* é expressiva de tal fato. Inácio, a partir de seu *habitus*, diferencia-se de Sara e de Djair, respectivamente. Sara diferencia-se de Inácio e Djair. E Djair é o elo de diferenciação entre Inácio e Sara. Isso importa a partir do momento em que suas existências estão interligadas e interdependentes. Como já afirmado, Inácio necessitava de Sara para reafirmação e reconhecimento de seu poder simbólico. Sara, apoiada em seu distanciamento a Djair e aos outros empregados, reafirmava (para si mesma, principalmente) uma pequena, mas indispensável superioridade. Nesse sentido, Djair é o principal alvo quando se trata do que “não ser”. É uma etapa, “o passado” que necessita ser afastado e escondido.

Entretanto, diferentemente de Sara e Inácio, Djair em nenhum momento parece se importar com sua condição de classe ou com as pressões do jogo social. Ele surge desde o princípio como alguém livre, em todos os sentidos, não se intimida perante as ordens de Inácio. Ao contrário, sempre o contesta. Parece trabalhar fundamentado no amor que possui pela tarefa de cozinhar, além de ter plena convicção que Inácio precisa mais dele do que o inverso. Os cabelos longos de que dispõe são logo cortados por Inácio com o objetivo de humilhá-lo e enfraquecê-lo aos poucos, já que é o principal inimigo.

Interessante acrescentar que, diferentemente de Sara, Djair desde a primeira cena em que dialoga com Inácio aparece em pé de igualdade, ambos são enquadrados em um mesmo patamar, o que, no caso de Sara, não é possível de se afirmar. No início, dado o enquadramento, ela encontra-se em uma posição rebaixada em relação ao seu patrão. O que pode facilmente se sustentar por essa independência que Djair carrega. Ele, no entanto, não apresenta nenhuma evolução no interior da narrativa, “já veio pronto”. Ele encarna a figura do “outro”, mas, diferentemente de outros filmes nacionais (como os do movimento Cinema Novo), surge com uma forma que apresenta uma potência inata e serena, não precisa provar nada a ninguém e nem quer, apenas quer ir para casa depois de um longo dia de trabalho.

Porém, é a partir de um contato entre ele e Sara que ambos conseguem sair das garras de Inácio. Eles não conseguiriam sozinhos. Eis um resquício da estética cinemanovista no que se refere à busca por uma transformação social. Djair é de certa forma um “outro idealizado”, mas diferentemente dos filmes presentes no movimento dos anos 1960, ele não tem que aprender nada. Pelo contrário, ele demonstra, fala e faz o que considera o certo e continua sendo o vínculo entre a transição de um Brasil sanguinário para um Brasil utópico, porém, é nas mãos de Sara que reside a mudança e não nas dele. Ela é que necessita assumir seus erros e encarar as consequências. Por isso Djair recolhe seus cabelos do chão e vai embora, enquanto ela fica para terminar o que começou.

## 7. Considerações finais – Sombras, fantasmas e medo: a classe média brasileira

[...] Em poucas palavras, enquanto produto da história, o *habitus* produz práticas, individuais e coletivas, produz história, portanto, em conformidade com os esquemas engendrados pela história. [...] (Bourdieu, 2003, p. 76)

Afinal, o mito nacional é o conto de fadas para adultos oficial, a forma hegemônica pela qual a sociedade se percebe na dimensão simbólica mais articulada e refletida. Todos nós introjetamos e incorporamos o mito nacional dominante, tenhamos ou não consciência disso, como parte de nossa personalidade e de nossa visão de mundo. [...] (Souza, 2018, p.261)

A classe média brasileira se configura como sedimentada em aspectos histórico-sociais específicos do país, influenciada fortemente pela pequena elite de proprietários existentes. Funda seus princípios e valores como um irmão mais novo e bastardo que inveja e deseja ser o irmão mais velho e bem-sucedido. Indo em busca dos privilégios simbólicos que consegue alcançar (principalmente os culturais (Souza, 2018)), os setores médios nacionais priorizam uma estética que mimetize um estilo de vida estrangeiro estadunidense-europeu a fim de se distanciar daquilo que é socialmente visto como “negativo, vulgar, pobre”. Dessa maneira, a dominação de classe nasce, como afirma Bourdieu (2017), fundamentada no julgamento estético. A separação entre “o bom gosto” e, consequentemente, do estilo de vida específico da classe dominante *versus* “o mal gosto” e estilo de vida oriundo das classes populares.

O *habitus* da classe média nacional nasce e cria raízes envolto nessas problemáticas. Algo não “visível a olho nu”, ou seja, levando em conta a capacidade do *habitus* de se tornar uma espécie de segunda natureza (como uma segunda pele)<sup>6</sup>. Suas características se fazem parecer inatas e irreversíveis, o que não procede na medida em que a história está sempre em processo e a propiciar mudanças a partir da simbiose do mundo social, entre estrutura e indivíduos. As propriedades do *habitus* dos setores médios nacionais, que vão desde sua *hexis* corporal, suas escolhas de consumo e de lazer até seus sentimentos de classe mais problemáticos, suas ansiedades, perturbações, menosprezo e ressentimento conseguem ser percebidas a partir das

---

<sup>6</sup> cf. Bourdieu, 2003

narrativas do cinema nacional, posto que, esse setor é majoritariamente responsável pela produção cinematográfica no país<sup>7</sup>.

O mito nacional assinalado por Souza (2018) compreende uma forma de dominação simbólica fundamentada no que Bourdieu (2003, p. 63) definiu como *amnésia da gênese*, essa falsa ideia objetivista de que a história e seus produtos são inatos, como um fato consumado. Portanto, o mito nacional que ganhou maior força no imaginário da classe média (já que possibilita a alimentação de suas paranoias sociais) corresponde à ideia de que o brasileiro possui características inerentes e invariavelmente negativas, tal como “o jeitinho brasileiro”, um ser altamente corruptível e refém de suas emoções, em que chegando a um ápice, se encontra Inácio de *O animal cordial*.

Essas noções estão enraizadas no cotidiano e na mentalidade do brasileiro, ao mesmo tempo que a configuração de Inácio foi realizada a partir de uma conjuntura específica. Ela carrega aspectos antigos/primeiros do *habitus* de classe média do país. De acordo com Jessé Souza (2018), parte da teoria de Sérgio Buarque de Holanda (1995) serviu para instaurar um maniqueísmo entre o nacional e o estrangeiro na medida em que os elementos externos (norte-americanos e europeus) são vistos como superiores e os internos (brasileiros) compreendidos como algo a ser distanciado e/ou ocultado. Tal concepção foi incorporada aos mecanismos de dominação simbólica já existentes no país, produzindo e reproduzindo discursos e ações que validam um poder simbólico invisível.

A classe média absorve e internaliza a *má-consciência social* como enunciado por Ramos (2013), propiciando uma baixa autoestima social que se transfigura e se alimenta da depreciação do nacional e, simultaneamente, da própria autodepreciação. Mas como o processo de autoconhecimento, conhecimento do *habitus*, de suas propensões e desafios não é algo recorrente ou feito de forma profunda, os sentimentos sociais mais caóticos da classe média são, de certa forma, recalados. Suas frustrações e ressentimentos são direcionados a um alvo, visto que é mais fácil ter um bode expiatório do que encarar de fato os próprios problemas. Nesse caso, são

---

<sup>7</sup> cf. Bernardet, 1978 E Ramos, 2013.

um produto da interiorização da exterioridade ao mesmo tempo que produzem a exteriorização da interioridade (Bourdieu, 2004), ou seja, essas questões ao mesmo tempo são um produto da estrutura e configuram e modelam a própria estrutura (*Idem*, 2004, 2003).

O alvo foi ajustado à figura do “outro” pertencente às classes sociais inferiores. O embate se centra a partir da distinção e dominação simbólica entre uma “cultura erudita” e uma “cultura vulgar” e adentra em todos os campos sociais (Bourdieu, 2017). A classe dominante, no caso do Brasil, ao eleger o que é esteticamente agradável e válido socialmente, coloca de escanteio os elementos “populares” e de fácil acesso. A classe média encontra brechas no âmbito do capital cultural, seus privilégios nascem majoritariamente sedimentados nisso. Dessa maneira ela, ao mesmo tempo que se alimenta dessa dominação e a reproduz, também sofre com ela. É esse sentimento contraditório que redunda em um caótico mundo social.

Apropriando-se da dominação simbólica da elite, sua mentora e fonte de admiração (já que almeja possuir os mesmos mecanismos de distinção social), a classe média trabalha em prol de um poder simbólico que não possui e nunca vai possuir, já que, conforme abordado, os mecanismos de distinção/raridade social são sempre renovados pela classe dominante (*Idem, ibid*), de modo a afastar as outras classes sociais, principalmente a que mais anseia às suas atribuições, a classe média.

Contudo, essa condição de dominação não é fácil de ser apreendida. A classe média não se percebe como subserviente à elite; ela se ilude com sua performance social e interpreta que, ao imitar o estilo de vida da elite, pode se tornar como ela, o que na verdade é uma farsa. Algo apenas usado de maneira extremamente persuasiva ao fazer com que os setores médios se sintam superiores sem na realidade o ser.

Em maior ou menor grau, e com diferentes aspectos, esses sentimentos se revelam nos personagens expostos pelo longa-metragem aqui analisado. No ponto máximo de perturbação, temos a figura de Inácio, que deixa o medo o guiar, convertendo suas frustrações em um banho de sangue com o objetivo de fazê-las palpáveis para, assim, poder destruí-las e, de certa maneira, superar esse obstáculo. Inácio extermina indivíduos sociais de classe média alta (Bruno, Verônica) e de classe baixa (Magno e seu parceiro), justamente com o intuito de superar a

encarnação de seus limites na figura de outros agentes sociais que entram em conflito com a sua existência. Seu *habitus* de classe média, espremida entre duas possibilidades de vida: o desejo pela ascensão e o medo de uma condição social mais precária. Personagem que nasce e se forma combinado também a uma conjuntura específica.

Esses pontos de análise são perceptíveis a partir do momento em que há, dentro da dinâmica diegética, uma contraposição entre uma classe e outra, sendo a diferenciação o alicerce da dinâmica social. Djair e Sara em *O animal cordial* encarnam a figura do “outro” de maneiras diferentes daquelas retratadas pelo Cinema Novo, abrindo brechas para se pensar na multiplicidade de questões que as classes sociais mais baixas carregam e não sendo necessariamente o grupo social que necessita de um salvador como muitas vezes foi representado pelo cinema nacional (Bernardet, 1978 e Ramos, 2013).

Por não encarar de frente seus medos e angústias, a classe média brasileira tende a criar um monstro à sua imagem e semelhança, sem nenhum receio de ser abertamente agressivo, fruto simultaneamente de sua conjuntura e de seu *habitus* de classe à mercê de uma ignorância social que pode levar a atitudes irreversíveis. No momento em que essa problemática se instaura, as *fissuras* apresentadas pela estrutura podem ser encontradas/percebidas a partir da interação entre agentes sociais com *habitus* diferentes, como o caso de Sara com Djair. O atrito entre os distintos modos de percepção e ação podem resultar em uma reflexão em uma agente social quanto ao seu lugar no mundo coletivo, o que não aconteceu no caso de Inácio em razão de já estar totalmente enrijecido em seus valores mais obscuros, consequentemente, só conseguia levar em consideração práticas que reafirmassem o lugar social que desejava conservar.

A classe média tem a individualidade como um de seus traços mais marcantes, aspecto que no decorrer dos anos apenas se acentuou, influenciado principalmente pelas novas roupagens do capitalismo neoliberal (Souza, 2018). Algo que também consegue ser manifestado por meio do filme aqui analisado. Em Inácio, esse grau de individualidade chega ao seu extremo já que, nos tempos atuais, a preocupação individual está diretamente ligada ao lucro, e o trabalho, ao converter-se em ponto chave para a conquista dessa meta, tende a enfatizar as falsas ideias como a da “meritocracia”. Se alguém se esforçar suficientemente, vai alcançar seu objetivo, o

que, no plano concreto, não funciona. Apenas para aqueles que possuem o mínimo de privilégios, culturais ou econômicos, podem ir atrás de algo a mais e efetivar suas metas.

Em contrapartida, para aqueles que, mesmo se esforçando, não adquirem ou apenas conseguem um pedaço insignificante de seu objetivo, resta apenas a sensação de fracasso combinada com esgotamento, raiva e depressão.

[...] A distorção sistemática da realidade, promovida pela imprensa venal, permite inverter a realidade social e tornar invisíveis as forças objetivas de mercado que a comandam de dentro e de fora do país. [...] Desinformação e desinteligência, produzidas pela imprensa, se combinam como pretexto ideal para voltar a frustração dessas pessoas contra um objeto externo. Assim, a agressividade e ansiedade que efetivamente sentem podem ser canalizadas a um bode expiatório externo, para explicar seu suposto fracasso, bem como, e talvez, mais crucial ainda, impedir sua identificação com os mais pobres que “precisam” da política. (Souza, 2018, p. 261)

De acordo com Souza (*Ibid*), essas questões se evidenciam na massa da classe média, principalmente porque em tempos de crise financeira sua condição socioeconômica se fragiliza ainda mais, e sua capacidade de ser cooptada por diversos grupos político-ideológicos a torna suscetível às ideias protofascistas, como Inácio, que enxerga Djair como o maior de seus inimigos quando, na realidade, ele se encontra refém de uma estrutura que não consegue enxergar e/ou compreender, já que, paralelamente, o poder simbólico da elite apenas se complexifica e se invisibiliza mais, impedindo qualquer forma de rebelião e reflexão. Fato que, comparado com épocas anteriores, as fissuras pareciam ser mais expostas e fáceis de encontrar. Nesse novo momento histórico-social, elas se apresentam como algo alheio às possibilidades de ação para os agentes sociais.

O individualismo chega ao seu mais alto grau. Influenciados pelas novas roupagens do capitalismo moderno, se rebelar não é mais uma solução na medida em que o exercício da violência ganha um caráter também simbólico. Como salienta Jessé Souza:

Essa foi a real vitória da semântica e da prática do poder neoliberal do capitalismo financeiro. Sua principal diferença em relação ao capitalismo industrial, em que burgueses e trabalhadores se opunham de modo claro uns contra os outros, foi ter eliminado, da consciência do oprimido, a visibilidade da opressão. Pois a visibilidade do poder é burra. (*Id, ibid*, p. 263)

Dessa forma, tal dinâmica social é historicamente absorvida e internalizada pelos indivíduos. Conforme salientado, em se tratando de um país altamente desigual como o Brasil, maiores opressões são direcionadas a segmentos específicos da sociedade. A classe média, que também se constitui como um grupo social dominado, alia-se à elite ao almejar eventuais benefícios, ou seja, um lugar estável e privilegiado na estrutura social. Seu *habitus* e, consequentemente, seus *gostos* e *estilos de vida* operam como mecanismo ratificador de seus privilégios, tendo em vista a fabricação e afirmação de sua distinção social. O cerne de toda sua existência baseia-se na distinção em relação às classes populares e na ambição pelos privilégios econômicos e simbólicos oriundos da elite.

As problemáticas que a classe média brasileira enfrenta permanecem, e o ressentimento cresce até tomar novas proporções. Torna-se necessário, então, a recuperação da reflexividade e da inteligência sequestrada a fim de sair desse ciclo de dominação ilusoriamente sem fim (Souza, 2018).

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ALMEIDA, Ricardo Normanha Ribeiro de. Pensando o campo cinematográfico brasileiro a partir das contribuições de Pierre Bourdieu. *NORUS*, v. 4, n.5, jan- jul 2016, p. 214-222.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern; Guilherme Texeira. São Paulo/Porto Alegre: EDUSP/Zouk, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Marina Helena Kühner. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. Estruturas, habitus e práticas. In: *O senso Prático*. Trad. Maria Ferreira. Revisão de tradução: Odacir Luiz Coradini, 3 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013, p. 86-108.
- BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. Trad. Paulo Montero. In: ORTIZ, Renato (org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo. Olhos D'agua, 2003, p. 46-71.
- BOURDIEU, Pierre. Espaço social e poder simbólico. Trad. Cássia R. da Silveira; Denise Moreno Pegorim. In: *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p.149-168.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. O homem cordial, In: *Raízes do Brasil*. 26 ed., 1995.

- IKEDA, Marcelo. Um epílogo: As políticas para o audiovisual no primeiro governo Dilma (2011-2014). In: *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos*. São Paulo: Summus, 2015.
- MALVEZZI, Amarildo. Estética, liberdade e reflexividade: repensando Bourdieu. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 21, n. 52, set-dez 2019, p. 192-219.
- MARRA, Fernanda. O animal cordial: uma rasura da razão. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, v. 6, n. 1, 2019, p. 189-199.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- PASSIANI, Enio. Afinidades seletivas: uma comparação entre as sociologias da literatura de Pierre Bourdieu e Raymond Williams. *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*. USP – São Paulo, Brasil. 13 a 17 de julho de 2008, p. 1-9.
- PERES, Paulo. A cordialidade brasileira: Um mito em contradição. *Em Debate*: Belo Horizonte, v. 6, n. 4, p.18-34, Agosto de 2014;
- PETERS, Gabriel. Bourdieu em pílulas (4): Habitus, reprodução e mudança. *BlogLabemus - Laboratório de Estudos de Teoria e Mudança Social*. Março de 2020. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/2020/03/16/bourdieu-em-pilulas-4-algunas-propriedades-do-habitus-por-gabriel-peeters/> Acesso em: 08 de setembro de 2024.
- PETERS, Gabriel. Habitus, reflexividade e neo-objetivismo na teoria da prática de Pierre Bourdieu. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 28, n. 83. Outubro de 2013, p. 49-71.
- RAMOS, F. P. Má-consciência, crueldade e 'narcisismo às avessas' no cinema brasileiro contemporâneo. *Comunicação & Informação*, Goiânia, Goiás, v. 5, n. 1/2, p. 13-24, 2013. Disponível em: <https://revisitas.ufg.br/ci/article/view/24167> Acesso em: 08 de setembro de 2024.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*, 1965. Disponível em: [http://ml.virose.pt/blogs/texts\\_14/wp-content/uploads/2014/01/esteticafome.pdf](http://ml.virose.pt/blogs/texts_14/wp-content/uploads/2014/01/esteticafome.pdf) Acesso em: 08 de setembro de 2024.
- ROCHA, Maria Eduarda da Mota. O jornal nacional e o rito de destituição de Dilma Rousseff. *Revista de Ciências Sociais*: Fortaleza, v. 50, n.2, Julho/Outubro de 2019, p. 359-398.
- SOUZA, Jessé. *A classe média no espelho: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.
- SOUZA, Jessé. *A guerra contra o Brasil: como os EUA se uniram a uma organização criminosa para destruir o sonho brasileiro*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2020.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Recebido em: 09-10-2024

Aprovado em: 10-06-2025

**Olga Maciel**

Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Mestranda no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), na linha de pesquisa “Crítica, interpretação e história das formas de arte”. Desenvolve pesquisa sobre o cineasta Glauber Rocha, com foco em seus personagens e produções. É bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM).