



TERROR TERRITORIAL: a figura do corpo-edifício no cinema brasileiro de ficção recente¹

TERRITORIAL TERROR: the figure of the body-building in recent Brazilian fiction cinema

Romane CARRIERE²

Resumo: Neste artigo, analisaremos filmes brasileiros recentes com dimensão horrífica: Trabalhar Cansa (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), Aquarius (Kleber Mendonça Filho, 2016), Momaço (Marina Meliande, 2018) e Propriedade (Daniel Bandeira, 2022). A partir de análises estéticas e narrativas, estudaremos a figura do “corpo-edifício”, expressão que forjamos para referir-nos à emergência de uma figura híbrida, entre o humano e um edifício. Observamos que lutas e disputas pela apropriação de um território estão no centro das questões apontadas pelos filmes. Assumimos que o uso da figura do corpo-edifício permite interrogar, pelo viés sensível e figurativo do médium cinematográfico, questões vinculadas ao território que são ancoradas na sociedade brasileira contemporânea. A proposta deste artigo consistirá em analisar como a figura do corpo-edifício materializa as disputas territoriais para o domínio de um espaço, além das ameaças, tensões sociais e históricas que os filmes visibilizam.

Palavras-Chave: Cinema brasileiro. Território. Corpo.

Abstract: In this article, we will analyse recent Brazilian films with a horror dimension: Trabalhar Cansa (Juliana Rojas and Marco Dutra, 2011), Aquarius (Kleber Mendonça Filho, 2016), Momaço (Marina Meliande, 2018) and Propriedade (Daniel Bandeira, 2022). Based on aesthetic and narrative analyses, we will study the figure of the ‘body-building’, an expression we have coined to refer to the emergence of a hybrid figure, between the human and a building. We observed that struggles and disputes over the appropriation of a territory are at the centre of the issues raised by the films. We assume that the use of the figure of the body-building allows us to interrogate, through the sensitive and figurative bias of the cinematographic medium, issues linked to territory that are anchored in contemporary Brazilian society. The purpose of this article will be to analyse how the figure of the body-building materialises territorial disputes for the domination of a space, as well as the threats, social and historical tensions that the films make visible.

Keywords: Brazilian cinema. Territory. Body.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho **Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual**. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Doutoranda contratual no Centre d’Etudes et de Recherches Comparées sur la Crédation (CERCC) da École Normale Supérieure de Lyon (ENS). Docente na ENS de Lyon, França. E-mail: romane.carriere@orange.fr.



No Brasil, o espaço e a propriedade são objetos de inúmeras tensões que fragmentam a sociedade brasileira contemporânea. Neste artigo, o *corpus* a que nos propomos estudar é composto por quatro filmes de ficção brasileiros recentes que interrogam a questão da propriedade e do acesso ao espaço: *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), *Mormaço* (Marina Meliande, 2018) e *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022). *Trabalhar Cansa* se passa em São Paulo e se centra sobre a personagem de Helena (Helena Albergaria), que aluga um local para abrir sua mercearia, enquanto o marido dela, Otávio (Marat Descartes), se afunda numa depressão depois de ser demitido. Para cuidar do apartamento e da filha do casal, Helena contrata Paula (Naloana Lima), que é obrigada a viver com a família. Elementos estranhos na loja e no apartamento do casal acontecem, traduzindo a ansiedade misturada com o sentimento de culpa de Helena. Em *Aquarius*, Clara (Sônia Braga), uma mulher de 60 anos, mora num apartamento à beira-mar, em Recife. Seu cotidiano é perturbado pela chegada de Diego (Humberto Carrão), um promotor imobiliário que comprou todos os apartamentos do Edifício Aquarius para demolir e construir um novo prédio, mais moderno, no lugar. Clara se recusa e resiste, enquanto o empreendedor implementa várias estratégias para fazer com que ela desista. Em *Mormaço*, no calor sufocante do Rio de Janeiro em 2016, Ana (Marina Provenzano), defensora pública, defende a causa dos moradores da Vila Autódromo, ameaçados de expulsão por causa do projeto de construção do parque olímpico. Ao mesmo tempo, empreendedores imobiliários, como em *Aquarius*, desejam comprar o prédio do Centro do Rio em que ela mora para modernizar o edifício. Uma misteriosa doença, onde manchas aparecem na pele, afeta Ana. Enfim, em *Propriedade*, um casal, Tereza (Malu Galli) e Roberto (Tavinho Teixeira), que mora num condomínio fechado no Recife, vai para sua fazenda, situada no interior do Pernambucano, para confirmar a transformação da propriedade em um hotel de luxo. Antes da chegada do casal, os trabalhadores da fazenda, explorados e mantidos em condições de escravidão, descobrem o projeto dos proprietários e decidem se opor ao projeto deles. Porém, quando os funcionários encontram os proprietários, o diálogo fracassa e a violência se espalha.

Território/terror

A hipótese que vai nos conduzir ao longo deste artigo é que, nesses quatro filmes, se elabora uma figura de “corpo-edifício”. Forjamos essa expressão para referir-nos à emergência

de uma figura hibrida, entre o humano (ou, no caso de *Trabalhar Cansa*, um organismo) e um edifício. Trata-se de forma geral de um lugar de vida, que seja um apartamento, um prédio, uma loja, ou no caso de *Propriedade*, um SUV que tem atributos de moradia. Como veremos na primeira parte, os filmes se valem de estratégias estéticas e narrativas inventivas para formar diferentes figurações de “corpo-edifício”. Além do aspecto formal, consideramos que o uso desta figura permite problematizar questões relacionadas as ameaças, tensões sociais e históricas que fraturam a sociedade brasileira contemporânea.

Esses quatro filmes compartilham duas características principais: o interesse por questões de espacialidade e o uso de recursos emprestados ao cinema de horror e de terror.

No que se refere à espacialidade, notamos que há interesse tanto estético quanto político pela questão espacial. As narrativas dos filmes se concentram em lugares determinados, como casas, que são vividos e percorridos ao longo dos filmes. Porém, tanto a noção de espaço quanto a noção de lugar se revelam ineficientes para pensar a questão espacial nesses filmes. Vitor Zan problematizou a diferença entre espaço, lugar e território no cinema (ZAN, 2022). Para o pesquisador, se a noção de *espaço* “engloba todo o espectro de espacialidades possíveis” (ZAN, p. 6), porém, ela não é “a mais profícua para a análise de obras que convocam e concebem majoritariamente espaços familiares, identificáveis, nomeáveis” (*id.*). Já a noção de *lugar*, menos abrangente, aparece relevante porque designa uma porção de espaço que é identificável, nomeável e vivida pelos seres humanos. Contudo, consideramos que a noção de território destacada por Vitor Zan será a mais adequada para analisar os filmes do *corpus*, pois ela supõe “uma relação de força” (*ibid.*, p. 13), que, portanto, implica “uma economia relacional” (*id.*). No campo da geografia, a palavra designa mais precisamente o espaço apropriado e vivido pelo indivíduo ou pela comunidade e sobre o qual o poder é exercido (GONIN, 2024).

As narrativas dos filmes que estudaremos se concentram sobre várias disputas territoriais entre grupos com interesses antagonistas. Angela Prysthon já reparou a “inclinação territorializante” do cinema mundial (PRYSTHON, 2013, p. 20). Esse interesse pelo território se torna ainda mais forte no caso do cinema brasileiro recente, como o aponta Vitor Zan, porque essa cinematografia “testemunha de um forte apego às questões de território, de forma geral, e do território urbano em particular, com uma atenção ainda mais específica para o âmbito da

habitação”³ (ZAN, 2023, p. 23). Nos filmes evocados neste artigo, a questão territorial se declina em duas vertentes. Dois filmes abordam questões vinculadas à especulação imobiliária, seja meramente no setor privado (*Aquarius* e *Mormaço*, no caso da Ana) ou atrelada ao setor público (*Mormaço*, no caso da Vila Autódromo). Os outros filmes, como *Trabalhar Cansa* e *Propriedade*, questionam de forma mais ampla a legitimidade da propriedade e das relações entre proprietários, os donos ditos legítimos, e os trabalhadores, que são desprezados. Consideramos então que lutas e disputas pela apropriação de um território estão no centro das questões apontadas pelos filmes a que nos propomos estudar.

O segundo aspecto compartilhado pelos filmes do *corpus* é o uso de processos e rasgos que se originam no cinema de horror, provocando espantos e terrores. As narrativas dos filmes podem ser consideradas como verossímeis, porém, por um lado, observamos características sobrenaturais em *Mormaço* e *Trabalhar Cansa*. Por outro lado, *Aquarius* e *Propriedade* são mais parecidos com thrillers. Contudo, cabe destacar que todos os filmes comportam momentos de horror, inclusive de *gore*⁴, para *Propriedade*, que se relacionam com o território. Em *Le cinema d'horreur et ses figures*, o pesquisador francês Éric Dufour tenta definir o cinema de horror. Ele precisa que o cinema de horror forma um conceito que se encontra não somente nos filmes que são identificados como filmes de horror, mas também em filmes que, apesar de não poderem ser qualificados de horror, comportam “momentos de horror” (DUFOUR, 2006, p.61). Ele repara que as definições geralmente usadas para definir esse gênero, ou seja a produção de medo ou de repugnância no espectador⁵, se revelam insuficientes. Para o autor, o cinema de horror pode ser considerado como uma categoria estética que vai além do aspecto psicológico ou da mobilização de certas temáticas. Dufour já esboça uma primeira definição do cinema de horror que nos parece mais relevante para os filmes do nosso *corpus*, embora ainda seja muito geral:

³ Nós traduzimos: “témoigne d’un fort attachement aux questions de territoire, de manière générale, et de territoire urbain en particulier, avec une attention encore plus spécifique au domaine de l’habitation. » (ZAN, 2023, p. 23)

⁴ Para Philippe Rouyer, o cinema *gore* pode definir-se como “cenas onde a sangue e as tripas escorrem dos corpos machucados e despedaçados”. Nós traduzimos: “des scènes où le sang et la tripe s’écoulent des corps meurtris et mis en pièces.” (ROUYER, 1997, p. 19)

⁵ Essa definição é proposta, por exemplo, por Philippe Rouyer: “se pode falar de horror quando, no mundo real ou imaginário, encontramos fenômenos que tendem a gerar no espectador algumas reações psíquicas ou viscerais no registro do medo e/ou de aversão.” Nós traduzimos: “on peut parler d’horreur lorsque, dans le monde du réel ou de l’imaginaire, on se trouve en présence de phénomènes qui tendent à susciter chez le spectateur certaines réactions psychiques ou viscérales dans le registre de la peur et/ou du dégoût.” (ROUYER, 1997, p. 17)

Entendemos o que caracteriza o cinema de horror no seu princípio. É a transgressão, na medida em que os filmes de terror não recebem nenhum dos diferentes tipos de representação dos seres, dos eventos e das ideias admitidas pelo cinema sem criticá-los, ou seja, sem examiná-los e sem testar a sua legitimidade, mas sobretudo procura inventar novas representações, ou seja, mostrar coisas novas.⁶ (DUFOUR, 2006, p.46)

Ao longo do seu ensaio, Dufour identifica várias figuras do cinema horror: um filme de horror não mobiliza necessariamente todas as figuras mencionadas, mas essas figuras permitem analisar diferentes aspectos do cinema de horror. Dentro dessa categorização, três figuras nos parecem relevantes para analisar os filmes do nosso *corpus*: o mundo possível, a indeterminação e as metamorfoses do corpo. O mundo possível designa a capacidade de o cinema de horror basear-se no “desdobramento do mundo”⁷ (*ibid.*, p. 91), revelando que “o nosso mundo real, *cotidiano, ou seja, calmo*, é sempre povoado por indícios de um mundo possível, assustador, que ela esconderia”⁸ (*id.*). Além disso, ele sublinha que a ideia de desdobramento do mundo se expressa tanto pela narrativa quanto pela maneira de filmar, e que isso gera equívoco, ambiguidade, que são as marcas constitutivas do gênero de horror. Esse aspecto de desdobramento do mundo se repara especialmente em *Aquarius*, *Mormaço* e *Trabalhar Cansa*, em que o edifício parece esconder algum segredo, como se fosse animado de uma vida interior que gera desconfortos e medos. Depois, o segundo aspecto evocado por Dufour para descrever o cinema de horror é a aparição da indeterminação que figura a alteridade que não conseguimos conceber como um todo (*ibid.*, p. 123). Essa indeterminação pode assumir várias formas: o viscoso (como no exemplo do filme *Alien* de Ridley Scott, evocado por Dufour), mas também o macio (como o analisa Jean-François Desserre⁹). Assim, o horror surge do informe que ameaça a forma. Essa abordagem do horror está alinhada com a definição do abjeto, proposta por Julia Kristeva, o abjeto sendo o que “perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. O que não respeita os limites, os lugares, as regras. O entre os dois, o ambíguo, o misto.”¹⁰ (KRISTEVA, 1983, p. 12). O abjeto ameaça a identidade do sujeito do

⁶ Nós traduzimos : “On comprend ce qui caractérise le cinéma d’horreur dans son principe. C’est la transgression, pour autant que le cinéma d’horreur ne reçoit aucun des différents types de représentation des êtres, des événements et des idées admis par le cinéma, sans les critiquer, c’est-à-dire sans les examiner et tester leur légitimité, mais surtout cherche à inventer de nouvelles représentations, c’est-à-dire à donner à voir des nouvelles choses”. (DUFOUR, 2006, p. 46)

⁷ Traduzimos: “dédoubllement du monde” (*ibid.*, p. 91)

⁸ Nós traduzimos: “notre monde réel, *quotidien, c'est-à-dire paisible*, est toujours peuplé d’indices d’un monde possible, effrayant, qu’il cacherait” (*id.*)

⁹ Ver “Le cri du mou” (DESSERRE, 2015).

¹⁰ Nós traduzimos : “pertube une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L’entre-deux, l’ambigu, le mixte.” (KRISTEVA, 1983, p. 12)

indivíduo¹¹. Nos filmes, a indeterminação e o informe podem assumir diferentes formas, gerando estranheza, como o surgimento do orgânico em lugares inadequados (*Trabalhar Cansa, Mormaço*), ou a aparição das manchas na pele de Ana que acaba por desaparecer (*Mormaço*). Enfim, a última figura do horror destacada por Dufour em relação a nosso *corpus* é a metamorfose do corpo. Nesse caso, a alteridade está alojada dentro da personagem, “no coração do mesmo” (DUFOUR, 2006, p. 139). A figuração do corpo-edifício, que passa por uma metamorfose do corpo da personagem (*Aquarius, Mormaço*) já manifesta esta figura do horror.

Assumimos que o uso da figura do corpo-edifício permite interrogar, pelo viés sensível e figurativo do *médium* cinematográfico, questões vinculadas ao território que são ancoradas na sociedade brasileira contemporânea. A proposta deste artigo consistirá em analisar como a figura do corpo-edifício materializa as disputas territoriais para o domínio de um espaço. Mobilizaremos análises estéticas e narrativas dos filmes para pensar como os filmes produzem discursos críticos em relação as transformações territoriais.

Antes de começar nossa análise, cabe mencionar que as situações narradas pelos filmes traduzem angústias que são vinculadas ao medo da invasão: nesse sentido, os filmes se inscrevem numa tendência do cinema brasileiro recente destacada por Mariana Souto (SOUTO, 2019). Souto repara que a construção da classe social nos filmes que ela estuda (incluindo *Trabalhar Cansa*) passa fundamentalmente pela constituição de um território¹², o que traduz uma interconexão entre estes dois elementos. A figura do invasor que ela destaca permite a confrontação entre classes sociais distintas. Nos filmes do nosso *corpus*, adotamos o ponto de vista das classes médias ou superiores, cujo território está sendo ameaçado por invasores. Trata-se especialmente de *moradias*, ou de lugares que são pelo menos íntimos e privados: portanto, a figura do corpo-edifício coloca em crise o lugar residencial, o lar, o espaço íntimo. Alice Laguarda, no seu ensaio sobre os vínculos entre casa e cinema, ressalta que a casa é um

¹¹ Ver também a análise do horror proposta por Stephen Prince: “Within the terrain of horror, the state of being human is fundamentally uncertain. It is far from clear, far from being strongly and enduringly defined. People in the genre are forever shading into nonhuman categories. They become animals, things, ghosts, and other kind of undeads. [...] The experience of horror resides in this confrontation with uncertainty, with the ‘unnatural’, with a violation of ontological categories on which being and culture reside.” (PRINCE, 1995, p. 2)

¹² “Nos filmes que aqui estão em jogo, a classe tem sua construção imbricada à territorialidade.” (SOUTO, 2019, p. 144).



lugar de ancoragem, “um abrigo, um refúgio que preserva a identidade e a intimidade do ser”¹³ (LAGUARDA, 2016, p. 10). Além disso, é justamente porque a casa oferece um ponto de ancoragem, que acompanha também a construção individual, que ela permite elaborar nossa relação com o mundo. Em outras palavras, se o espaço da casa é ameaçado, desequilibrado, é todo um relacionamento com o mundo que se encontra perturbado.

A primeira seção será dedicada à descrição e à análise das diversas ocorrências do corpo-edifício nos filmes de corpus: nesse sentido, destacaremos dois tipos de corpo-edifício (o exoesqueleto e a mancha). A segunda parte se centrará sobre as táticas territoriais desenvolvidas nos filmes para lidar com as ameaças de intrusão.

1-Manifestações e configurações do corpo-edifício

1-1-Exoesqueletos: *Aquarius* e *Propriedade*

Assumimos que em *Aquarius* e *Propriedade* a figura do corpo-edifício se declina sob a forma do exoesqueleto: nesses filmes, observamos uma configuração do espaço da casa, ou do carro no contexto de *Propriedade*, como prolongamento do corpo. Esse espaço acaba por formar o exoesqueleto das personagens. Ou seja, esses filmes constroem a moradia como uma forma extracorporal, formando assim um corpo híbrido.

Em *Aquarius*, tanto a narrativa, que associa o Edifício Aquarius a uma forma de organismo vivo e autônomo, quanto a *mise-en-scène* desse próprio espaço, sugerem uma fusão da personagem da Clara com o prédio, formando um corpo-edifício. A figuração desse corpo híbrido passa por um sistema de circulação entre o interior e o exterior, além do paralelo entre o câncer que Clara teve quando era mais jovem e o câncer, material, que afeta seu apartamento.

Primeiro, *Aquarius* propõe uma metáfora do prédio como organismo vivo. Isso já aparece na segmentação do filme, com os títulos das diferentes partes: a última parte, nomeada “O câncer de Clara”, não trata do câncer que Clare teve, mas do câncer metafórico que afeta o apartamento. Ao longo do filme, vários elementos sugerem que as invasões do prédio agenciadas pelos promotores imobiliários se assemelham com um tumor que se difunde. Essa metáfora do organismo doente se torna mais evidente no final do filme: Clara, acompanhada

¹³ Nós traduzimos : “un abri, un refuge qui préserve l'intimité et l'identité de l'être.” (LAGUARDA, 2016, p. 10)

por sua advogada, seu sobrinho e os bombeiros, descobre uma colônia de cupins que foi instalada no apartamento acima do seu. As visões horríficas dos cupins, que formaram sulcos pretos nas paredes e que afluem na madeira morta mostrada em *close-up*, evocam células cancerosas que se expandem (FIG. 1). Se essa descoberta final deixa clara a metáfora da invasão do prédio como câncer que se expande, cabe mencionar que já outros elementos ao longo do filme participam da construção do prédio como organismo, dotado de uma vida própria: os corredores evocam veias, o vento costuma se infiltrar e faz bater as portas. Além disso, o apartamento tem sua própria memória que pode ressurgir e afetar as personagens, como no caso da cômoda, que está cheia de lembranças eróticas que se difundem para Clara.



FIGURA 1 – Os cupins
FONTE - *Aquarius*

Além da metáfora, o filme nos convida a pensar uma continuidade entre o corpo de Clara e seu apartamento, como se este último fosse seu exoesqueleto. A primeira manifestação da hibridação entre o corpo e o apartamento é concomitante à aparição dos promotores imobiliários, Pedro e seu pai, que representam a ameaça de expulsão para Clara. Enquanto ela está tirando um cochilo na rede pendurada na sala, o promotor imobiliário atravessa a estrada em direção ao prédio Aquarius e tira fotos com seu celular. Nesse momento, o uso da *demi-bonette* permite ver o primeiro e o segundo plano de forma clara, evidenciando uma continuidade entre o exterior e o interior, aludindo a uma extensão corporal da Clara (FIG. 2). O plano seguinte, uma *plongée* desde a altura do apartamento, mostra o promotor, que se junta com dois homens. Logo, um *travelling* a partir do apartamento de Clara segue os homens, que entram no prédio. A câmera, que continua dentro do apartamento de Clara, filma então o percurso dos homens abaixo, que nos é dado a imaginar mediante o som (FIG. 3). Eles sobem e tocam a campainha do apartamento de Clara, que acorda. Através desses dois planos, faz-se

uma hibridização do corpo e do prédio, sugerindo que o prédio é um organismo vivo que está sendo invadido por elementos estrangeiros que circulam dentro dele.



FIGURA 2 – A *demi-bonette*
FONTE - *Aquarius*



FIGURA 3 – O *travelling* e o percurso no prédio
FONTE - *Aquarius*

Esse procedimento se repete mais tarde no filme, o que insiste sobre a “*cinegenia da casa*” (cinégénie de la maison), concebida como “espaço atravessado que, com suas portas e suas janelas e por seu vínculo imediato com o chão permite efetuar um movimento para o exterior, numa continuidade, numa fluidez, uma relação ou uma busca por igualdade entre o interior e o exterior”¹⁴ (LAGUARDA, 2016, p. 14). O plano inicia mostrando um casal que faz sexo, à noite, na praia, enquanto ouvimos uma música de Wagner. A câmera se afasta deles com um movimento panorâmico lateral que mostra, em seguida, jovens que jogam futebol, e pouco a pouco o zoom diminui, até que vemos as janelas do apartamento de Clara, e a câmera para nela, deitada na rede. Semelhante ao exemplo anterior, a câmera serve para vincular o interior e o exterior, gerando continuidade entre os eventos exteriores e o apartamento da Clara. O plano seguinte revela que a música vem da televisão da Clara, que está assistindo um show. Clara ouve barulhos e se inclina sobre a janela: uma *plongée* mostra um grupo de pessoas, embriagadas e festejando, que entram no prédio. Como no exemplo precedente, a câmera segue a trajetória do grupo, que está se dirigindo para o terceiro andar, acima do apartamento da Clara, filmando o teto (FIG. 4). Dessa vez, Clara responde, colocando música alta, mas a

¹⁴ Nós traduzimos: “un espace traversant, qui avec ses portes et ses fenêtres et par son lien immédiat avec le sol permet d’effectuer un mouvement vers l’extérieur, dans une continuité, une fluidité, un rapport ou une recherche d’égalité a priori entre le dedans et le dehors” (LAGUARDA, 2016, p. 14).

invasão continua: ela sobe, em seguida, para o terceiro andar, onde descobre a orgia que acontece justo acima de seu apartamento, ecoando a visão do casal do início da sequência. Esses dois exemplos evidenciam a elaboração do apartamento como exoesqueleto, como extensão corporal da Clara. Outros exemplos ao longo do filme participam também dessa figuração, especialmente os planos desde a janela que podem evocar a visão do próprio apartamento.



FIGURA 4 – Outro exemplo de *travelling* similar
FONTE - *Aquarius*

Em *Propriedade*, destacamos duas configurações do corpo-edifício sob a forma do exoesqueleto e que remetem aos dois grupos antagonistas. A primeira configuração se refere à casa-grande que está conquistada e apropriada pelos trabalhadores da fazenda, apesar de ser propriedade legal de Tereza e de seu marido Roberto. Uma sequência ilustra bem essa dinâmica. Quando o casal chega em casa, eles se instalaram como de costume, porém alguns detalhes revelam uma presença desconhecida dentro da casa. Preocupada, Tereza deixa cair a cafeteira quando aparece algo fora do campo. A partir desse plano, um *flashback* ocorre e nos leva de volta ao início do dia, desta vez desde a perspectiva dos trabalhadores da fazenda. No final do *flashback*, entendemos que são eles que estão por trás das mudanças dentro da casa-grande. Se os indícios que eles deixaram sugerem que o casal já perdeu o controle da casa, um plano abunda nesse sentido: depois de ter deixado cair a cafeteira, Tereza se imobiliza olhando para a menina que tenta recuperar o brinquedo deixado na mesa do salão. No mesmo plano fixo, os trabalhadores aparecem um por um, chegando pela direita e pela esquerda do quadro, aparecendo nas duas janelas situadas no fundo do plano assim que na moldura da porta (FIG. 5). O plano sugere assim que os trabalhadores fazem corpo com a casa-grande. O resto do filme confirma essa hipótese: eles se instalaram e transformaram o espaço da casa num lugar defensivo,

onde eles preparam as respostas, e num lugar de controle, graças ao terraço elevado, que lhes permite ter uma visão panorâmica dos arredores.



FIGURA 5 – A invasão do plano
FONTE - *Propriedade*

A segunda configuração do corpo-edifício em *Propriedade* não se refere diretamente a um edifício, mas a um carro. No início do filme, Roberto compra um SUV blindado para sua mulher, Tereza, que, depois de ter sido agredida, tem dificuldades para sair de casa. No filme, o carro desempenha um papel tão decisivo quanto a casa. Quando o casal se desloca de Recife para a fazenda, situada no interior pernambucano, o carro é filmado com diversos ângulos. Já nessa sequência, o carro parece personalizado, como dotado de vida própria (FIG. 6). Quando eles chegam na fazenda, o carro transforma-se num refúgio, inclusive uma carapaça, para Tereza, após a agressão e o sequestro de seu marido: ela consegue escapar da casa e tenta ligar o carro para fugir da fazenda, mas esqueceu o código secreto necessário. Portanto, Tereza acaba se retirando dentro do carro, que se torna seu invólucro, sua carapaça, enquanto os funcionários procuram maneiras diferentes de perfurar o sistema de proteção do carro. As tentativas de assaltos revelam que eles consideram o SUV como um organismo vivo que precisa ser cegado, sufocado, esgotado até que ele, e, portanto, Tereza, cedam. Inicialmente, Zildo tenta atirar uma bala pelo vido do carro, mas, dado que os vidros são inquebráveis, ele se machuca com seu próprio tiro. As personagens percebem então o caráter inviolável do carro e desenvolvem a partir daí tácticas para perfurá-lo: esvaziam o tanque de gasolina do carro; mais tarde, à noite, queimam folhas na frente do habitáculo para asfixiar Tereza, que acorda sufocando – ela abre a janela e os trabalhadores, percebendo a tentativa, jogam um rato dentro do carro – até que um jovem joga uma garrafa de álcool em chamas sobre o carro, que começa a pegar fogo. No final do filme, os trabalhadores, que nem conseguiram dialogar com Tereza nem perfurar a carapaça que forma o carro, resolvem enterrar o veículo, com Tereza prisioneira dentro. Para vencer o carro-carapaça que forma o exoesqueleto de Tereza, sua extensão corporal, os

trabalhadores resolvem enterrar o carro que se transforma numa armadilha para Tereza que faz corpo até o final com ele.



FIGURA 6 – O SUV
FONTE - *Propriedade*

1-2-Corpos e manchas: *Trabalhar Cansa e Mormaço*

Em *Trabalhar Cansa e Mormaço*, a figuração do corpo-edifício recorre ao motivo da mancha¹⁵. Ao contrário de *Aquarius* e *Propriedade*, onde a figura do corpo-edifício não resultava em uma fusão completa entre as personagens e o espaço, nesses dois filmes trata-se literalmente de corpos que se hibridizam com o edifício.

Em *Trabalhar Cansa*, o final do filme revela a presença do cadáver de um bicho desconhecido, que evoca a figura do lobisomem, que era prisioneiro dentro da parede da mercearia de Helena. Ao longo do filme, vários indícios sugerem a existência de um monstro sobrenatural. No início, quando Helena visita a mercearia para alugá-la, ela encontra uma misteriosa parede, com tijolos aparentes, como se o muro tivesse feito às pressas (FIG. 7). Ela hesita, mas ela acaba sendo convencida pelo entusiasmo da corretora de imóveis. Ao longo do filme, observamos que a mercearia parece viva, orgânica, com fenômenos estranhos que se produzem sem explicações: cadáveres de baratas são encontrados, uma poça preta se espalha pelo chão, os cachorros não param de latir, barulhos indicam uma presença mesmo quando a loja está vazia, etc (FIG. 8). Nesse contexto, um fenômeno discreto, embora regular, se produz ao longo do filme: uma mancha escura, de origem desconhecida, se espalha pelo muro que tinha tijolos aparentes. Quando Helena retira a prateleira que ela tinha colocado incialmente para ocultar as irregularidades da parede, ela encontra a mancha que recobre quase todo o muro.

¹⁵ Giancarlo Backes Couto e Carlos Gerbase já propuseram uma análise simbólica do motivo da mancha em filmes como *Trabalhar Cansa e Mormaço*. Os autores ressaltam que a mancha funciona como um elemento crítico, sugerindo um pecado que não pode ser lavado, e que se refere à violência sistemática nas relações sociais no Brasil contemporâneo, em vínculo com o passado colonial e violento do país. (COUTO; GERBASE, 2021).

Ela resolve quebrar o muro, que acaba caindo sobre ela, revelando seu cadáver monstruoso (FIG. 9). Trata-se aqui da forma mais literal da figura do corpo-edifício, porque é justamente um corpo presente dentro de uma parede, como o aponta Mariana Souto: “O monstro, ao contrário, é interno, uma anomalia da própria construção, entranhado em suas estruturas – um tumor do próprio organismo.” (SOUTO, 2012, p. 47).



FIGURA 7 – O muro com tijolos
FONTE – *Trabalhar Cansa*



FIGURA 8 – Eventos estranhos
FONTE – *Trabalhar Cansa*



FIGURA 9 – A descoberta do monstro
FONTE – *Trabalhar Cansa*

Em *Mormaço*, a figuração do corpo-edifício passa pela personagem da advogada Ana, moradora de um apartamento localizado no centro do Rio de Janeiro que está sob ameaça de demolição. Manchas, que evocam mofo ou fungo, aparecem na pele da Ana até que ela desapareça no final do filme. Essa alteração progressiva da pele manifesta-se primeiro por vermelhidões e coceiras que Ana observa no espelho e que a despertam à noite (FIG. 10). Ela acaba por consultar um médico que observa as crostas que já se formaram nas suas costas (FIG. 11). A doença, porém, continua a se expandir e Ana descobre desta vez crostas no seu pulso. As manchas estão se ampliando e quando ela retorna ao médico, ele admite sua própria impotência. Na última parte do filme, Ana sofre terrivelmente, ela arranca suas bandagens e se coça freneticamente. No final do filme, após a demolição da Vila Autódromo, os moradores se refugiam no prédio de Ana e a polícia chega para desalojá-los. Já nesse momento, Ana aparece deitada na sua cama, muito debilitada, o corpo completamente coberto de crostas, com exceção do rosto (FIG. 12). A figuração da pele de Ana evoca a casca envelhecida de uma árvore e se acompanha de barulhos misteriosos, que aludem a uma respiração profunda misturada com ruídos de rachaduras. Quando o policial surge dentro do quarto, ele só encontra no lugar da Ana um cadáver frágil que se desintegra, parecido com um tronco oco de árvore (FIG. 13).



FIGURA 10 – Coceiras
FONTE – *Mormaço*



FIGURA 11 – Manchas
FONTE – *Mormaço*



FIGURA 12 – Ana deitada
FONTE – *Mormaço*

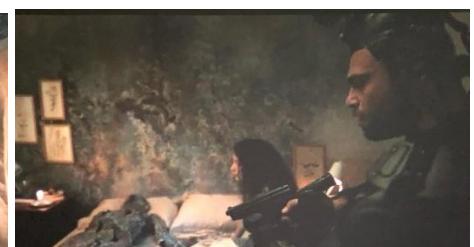


FIGURA 13 – A descoberta do corpo
FONTE – *Mormaço*

As metamorfoses do corpo da Ana se relacionam com o mundo ao seu redor, ou seja, elas não podem ser entendidas se não tomamos em conta o contexto em que elas se inscrevem.

Cabe destacar primeiro o ambiente no qual Ana está imersa: além do calor extremo que atinge o Rio de Janeiro, as transformações da cidade resultam numa atmosfera específica (barulhos associados as obras no centro da cidade; fumaça emitida pelas demolições ou pelo uso do inseticida). A doença que afeta Ana pode ser entendida como uma reação do corpo, gerada pela imersão nesse ambiente hostil. Em seguida, eventos estranhos acontecem nos prédios, como se estivessem vivos: quando Ana visita um apartamento, ela descobre uma porta fechada sobre um muro constituído com tijolos (FIG. 14), a imagem pode ser considerada como uma referência a *Trabalhar Cansa*; seu apartamento e o prédio em que ela mora acabam por tornar-se estranhos, como se fossem assombrados, à medida que os moradores deixam o prédio. Uma inflexão se produz quando Ana move as prateleiras e descobre uma mancha escura sobre a parede. A filiação com *Trabalhar Cansa* torna-se aqui evidente, mas *Mormaço* prolonga esse motivo. Ana observa seu braço e o coloca perto da parede: notamos assim que as manchas são equivalentes (FIG. 15). Em outras palavras, parece que as manchas que crescem na pele da Ana são uma extensão direta da parede e, portanto, do edifício. O final do filme coroa a hibridização total entre o corpo e o edifício: enquanto Ana está acomodada, o corpo quase integralmente recoberto pelas manchas que invadiram seu corpo, observamos que a parede atrás da cama também está completamente coberta pelas mesmas manchas. Os ruídos de respiração e de craqueamentos já evocados acima participam da emergência de um novo corpo não-humano, que evoca um tronco de árvore coberto por formas de musgo. Com o exemplo de *Mormaço*, trata-se da forma mais completa da figura do corpo-edifício, com o desaparecimento da figura humana e de sua fusão total com o edifício.



FIGURA 14 – Uma referência a *Trabalhar Cansa*
FONTE – *Mormaço*



FIGURA 15 – Manchas similares
FONTE – *Mormaço*

2-Táticas territoriais

Nesta parte, analisaremos as táticas territoriais elaboradas nos filmes que se dividem entre a defesa e o ataque.

2-1-Defender o território: *Aquarius* e *Mormaço*

Assumimos que *Aquarius* e *Mormaço* procedem de uma lógica defensiva. Cada filme trata da especulação imobiliária que ameaça respectivamente Clara, a protagonista de *Aquarius*, e Ana, a personagem de *Mormaço*. Através das suas narrativas, os filmes apontam os problemas de urbanismo que afetam o Brasil contemporâneo, especialmente em cidades onde a pressão imobiliária está cada vez mais forte, como no Rio de Janeiro ou no Recife. No caso do Recife, cabe mencionar que existe desde a década de 2000, como Angela Prystyon o observa¹⁶, vários filmes de ficção ou documentários que refletem sobre as transformações urbanísticas da cidade¹⁷.

Neste contexto, os filmes se engajam e testemunham da potência capitalista sobre a transformação da cidade e as repercussões íntimas sobre seus moradores. Observamos, no entanto, um degrau de intensidade diferente entre *Aquarius* e *Mormaço*. O filme de Kleber Mendonça Filho se concentra unicamente sobre o edifício *Aquarius* e a luta de Clara, que se expressa mediante o corpo-edifício, refere-se apenas a seu apartamento, ou seja, ela conduz uma luta individual. Além disso, a figura do corpo-edifício em *Aquarius* provém mais de uma lógica metafórica, enquanto *Mormaço* explora mais a interconexão entre Ana e o mundo através de uma abordagem sensível. No filme de Marina Meliande, a doença que afeta Ana parece ser a expressão de todas as transformações que atingem tanto a cidade do Rio na sua integralidade quanto sua própria moradia. Em outras palavras, a figuração do corpo-edifício no caso de *Mormaço* revela várias crises. Isso já se cristaliza nas sequências de abertura do filme. Na primeira sequência, observamos em *close-up* musgos sobre uma pedra, depois águas de

¹⁶ Ver “Paisagens em desaparição. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço.” (in PRYTHON, 2023, p. 71-87).

¹⁷ Por exemplo, podemos citar *Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009) ou *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

uma cachoeira, e, enfim, vemos Ana dormindo sobre uma rocha ao sol, o corpo que adere à forma da pedra (FIG. 16). Essa postura revela sua abertura, sua receptividade ao mundo: a imagem sugere que Ana “faz corpo com o mundo” (THOMAS, 2019). Na perspectiva de Benjamin Thomas, um intercâmbio entre um lugar e o corpo de uma personagem pode se produzir num filme, revelando as qualidades de cada um: ao percorrer do filme, percebemos que Ana se caracteriza por afetos de peso, de lentidão que são reveladoras tanto da situação climática do Rio nesse momento, afetado pelo calor, quanto pelas características próprias do edifício.

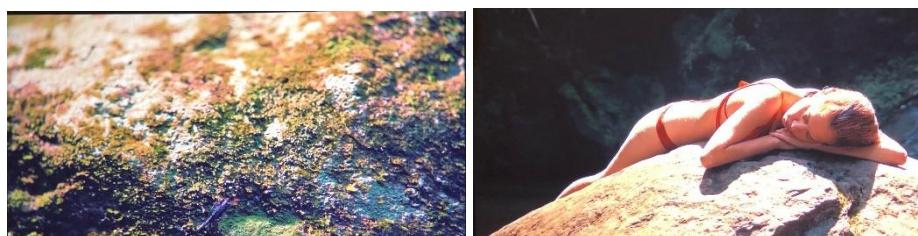


FIGURA 16 – Abertura do filme
FONTE – *Mormaço*

A sequência inaugural¹⁸ de *Mormaço* prepara o corpo de Ana para ser sensível as transformações que vêm. Na cena seguinte, há planos, com uma dimensão documental, que exibem a destruição da zona portuária do Rio de Janeiro. Em seguida, um plano mostra Ana, com roupa de advogada, atravessar a rua e que ser coberta pela fumaça proveniente da explosão. A fumaça invade o plano até que finalmente Ana apareça de novo: o plano sugere que ela emerge da fumaça, que está constituindo-se por ela (FIG. 17). Esses dois exemplos primordiais mostram, portanto, uma personagem que faz corpo com o mundo, um corpo que está sendo receptivo ao mundo a seu redor. Em comparação com *Aquarius*, a figuração do corpo-edifício em *Mormaço* não expressa somente o apego de Ana ao seu apartamento, mas também revela um incômodo mais amplo, gerado pelas transformações urbanísticas que afetam a cidade, como a renovação do Centro do Rio e a remoção da Vila Autódromo para construir o parque olímpico. Em outras palavras, parece que toda a violência que se expressa na cidade, com a expulsão dos moradores que se parece a uma invasão, se torna manifesta através do corpo-edifício de Ana.

¹⁸ A abertura do filme *O Estranho* (Flora Dias e Juruna Mallon, 2023), usando sobreimpressões e com *close-up* sobre pedras cobertas por musgos numa floresta, dando a impressão de um tecido orgânico, aparece como uma reminiscência do início de *Mormaço*.



FIGURA 17 – Fumaça
FONTE – *Mormaço*

Porém, tanto *Aquarius* quanto *Mormaço* ficam atrelados ao ponto de vista de suas protagonistas, que pertencem às classes médias intelectuais. Suas reivindicações são legítimas, mas suas existências não são diretamente ameaçadas pelas remoções. Para matizar e complexificar seus discursos, os filmes constroem contrapontos. Em *Aquarius*, o ponto de vista distinto se incarna na personagem de Ladjane, a trabalhadora doméstica de Clara. O desigual tratamento reservado para Ladjane, e a ressurgência de uma antiga trabalhadora doméstica da família de Clara sob uma forma fantasmática¹⁹, permitem matizar o retrato de Clara que, apesar de ser progressista, permanece marcada por contradições que relevam de uma lógica colonial. Em *Mormaço*, outro ponto de vista é incarnado pela comunidade da Vila Autódromo, e na personagem de Domingas em particular. Ana, e por extensão o filme, se colocam em uma posição para ouvir os moradores que são expulsos e que vão perder tudo. A adoção de um registro documental para filmar os moradores e as remoções traduz essa posição de escuta. Porém, podemos questionar essa dicotomia entre o uso do registro sobrenatural para retratar Ana e o uso documental reservado aos expulsos da Vila Autódromo, como se esses últimos não tivessem direito à ficção.

Em *Aquarius* e *Mormaço*, as defesas contra as remoções passam pela mobilização sensível do corpo, com um corpo que se torna receptivo e sintomático dos transtornos que se produzem na cidade. A configuração do corpo-edifício revela, portanto, um apego visceral ao território que está sendo ameaçado pela especulação imobiliária.

¹⁹ Ver a nossa pesquisa sobre a figuração da trabalhadora doméstica como fantasma no cinema brasileiro recente (CARRIERE, 2024).

2-2- Reivindicar o território, expulsar o intruso: *Trabalhar Cansa e Propriedade*

Os protagonistas de *Mormaço* e *Aquarius* implementam táticas defensivas, mediante a figura do corpo-edifício, para resistir às invasões. *Trabalhar Cansa e Propriedade* recorrem a estratégias diferentes: desta vez, trata-se de expulsar o intruso para reivindicar seu território.

Em *Trabalhar Cansa*, a presença do cadáver de monstro dentro da parede sugere que seu papel consiste precisamente em expulsar os inquilinos da loja, embora o monstro não seja o resultado de uma consciência humana. O filme já foi bem analisado por Mariana Souto que nota que Helena é “tanto invasora quanto invadida” (SOUTO, 2012, p. 49). Todas as manifestações do monstro morto que descrevemos na parte precedente relevam de uma figura de “vazamento” (*ibid.*, p. 55), ou seja, o monstro se caracteriza por sua deliquescência, sua desagregação progressiva fora do muro que conduz finalmente Helena a abandonar o local. No filme, observamos que o monstro parece condensar todos os medos, traumas e culpas não só das personagens, mas também, de forma mais ampla, da sociedade brasileira contemporânea (*ibid.*, p. 50). Além do medo da alteridade que o monstro incarna, cabe destacar que, como uma figura do corpo-edifício, ele aparece como uma criatura prisioneira dentro da parede, ou seja, trata-se de um monstro *sedimentado* que acaba por retornar a superfície: essa imagem já sugere que o monstro envolve várias temporalidades. O corpo-edifício funciona então como indício de um passado colonial que continua sendo presente, como o revela Souto:

Trabalhar cansa parece ecoar um passado de escravidão. Nesse sentido, o filme parece assombrado pelos fantasmas do Brasil, por aqueles que foram explorados, mortos, dizimados; traumas do passado que retornam ao presente. Traços de uma desigualdade histórica ainda não finalmente superada, que guardam marcas nas relações de classe e pessoais do presente. (*ibid.*, p. 54)

Vários elementos apontam nessa direção: na escola de Vanessa, as crianças atuam um espetáculo racista sobre a abolição da escravidão, a cara pintada como *black face*; mais tarde, Vanessa se veste com um traje indígena estereotipado; Souto também repara que a loja se chama “Curumim” e que Helena encontra correntes de ferro, que evocam a escravidão, dentro da mercearia. Podemos acrescentar que quando Helena e seu marido incendiam a criatura, ela utiliza uma caixa de fósforos onde aparecem as cores da bandeira do Brasil (FIG. 18). Na esfera doméstica, o tratamento reservado à trabalhadora doméstica, Paula, é significativo de uma persistência das logicas coloniais: Helena recusa assinar a sua carteira; Paula tem obrigação de

alojar dentro do apartamento da família, num pequeno quarto sem janela; Helena atrasa o pagamento do seu salário; enfim, a família desconfia dela, considerando-a suspeita (a mãe de Helena critica seu trabalho e Helena receia que Paula roube a afeição da sua filha). No final do filme, Paula tem um emprego remunerado e a carteira assinada pela primeira vez: assim, podemos afirmar que, graças a presença do monstro que permitiu a expulsão de Helena, Paula foi liberada e é a única personagem que tem um final feliz.



FIGURA 18 – Caixa de fósforos
FONTE – *Trabalhar Cansa*

Para resumir sobre *Trabalhar Cansa*, o monstro funciona como reflexo da má consciência, da persistência colonial e escravagista, da ausência de legitimidade na raiz da propriedade, e das relações de dominação que se escondem por trás das relações de trabalho. Pelas suas características de vazamento, o monstro acaba por desalojar os intrusos.

Enquanto *Trabalhar Cansa* alude de forma indireta à história colonial e escravagista do Brasil, *Propriedade* tem o objetivo de demonstrar as raízes coloniais e capitalistas profundamente ligadas ao modelo econômico da fazenda, perpetuado até hoje. O filme insiste particularmente, usando procedimentos do cinema *gore*, sobre os antagonismos de classe que se revelam ancorados no sistema econômico e social da fazenda que produz violência. Como é impossível propor uma análise exaustiva do filme neste artigo, enfocaremos dois aspectos relacionados à figuração do corpo-edifício: a coexistência de temporalidades distintas e o fracasso do diálogo.

Primeiro, observamos que *Propriedade* faz colidir temporalidades distintas que coexistem dentro do mesmo espaço: o arcaico e o moderno que se encontram dentro do espaço da fazenda. A segunda sequência do filme se situa em Recife, na cobertura de Tereza e Roberto. Ela aparece sentada, toma seu café e parece ausente, enquanto o cachorro da família a observa desde a varanda, por trás do vidro. Nessa sequência, observa-se a omnipresença de vidros (FIG.

19): os diferentes ângulos permitem ver que há janelas na frente e atrás da Tereza, grandes janelas com vista para o mar ou para a varanda; o cachorro aparece por trás de uma janela; Tereza toma seu café sobre uma mesa de vidro e atrás dela aparece uma barreira de vidro. Assim, Tereza está rodeada por superfícies transparentes, como se estivesse em uma prisão de cristal. Além disso, notamos que o apartamento se situa provavelmente no último andar do prédio, com vista panorâmica para o mar. Por conseguinte, parece uma torre de controle, de onde Tereza pode vigiar o mundo ao seu redor ao mesmo tempo em que está protegida dele. Os vidros permitem inclusive que ela participe do mundo sem poder ser alcançada por ele: por exemplo, na sequência que descrevemos, a câmera se situa dentro do apartamento, mas conseguimos ouvir bem os barulhos do mar ou o cachorro ofegante que está fora, o que sugere que o espaço não é hermético. A descrição do apartamento de Recife se revela importante porque encontramos essas mesmas características no SUV novo do casal: também o carro comporta janelas blindadas que permitem inserir-se no mundo, mas estando protegido. A configuração do apartamento e do carro é emblemática da utopia da classe social superior e abastada do casal: estar no mundo sem arriscar, ver sem ser visto, ouvir sem ser ouvido. O exoesqueleto que resulta da adesão entre Tereza e o SUV é nada mais do que uma carapaça, um escudo. No entanto, o resto do filme sugere que essa utopia da transparência não pode funcionar. A sequência a mais representativa desse fracasso é quando Tereza observa, impotente no seu carro, a morte do próprio marido: numa tensão voyeurística, ela é condenada a ver sem poder agir.



FIGURA 19 – Torre de cristal
FONTE – *Propriedade*

Enquanto Tereza e seu marido vivem num mundo saturado de referências à modernidade tardia, um mundo quase futurista, como o evidencia o SUV que é blindado e indestrutível, os trabalhadores da fazenda estão presos num mundo arcaico, passado. O contraste social e econômico entre os dois grupos é significativo: os trabalhadores moram na fazenda mesmo, em moradias precárias e insalubres; eles são mantidos em situação de escravidão, etc. O contraste se nota, ainda, em termos simbólicos: enquanto a casa-grande dos proprietários foi modernizada, a fazenda em que os trabalhadores se reúnem parece não ter sido reformada desde os tempos coloniais. Pouco antes do final do filme, quando Tereza tenta fugir de Dimas, ela se refugia no celeiro e corre nos corredores, emprestando o caminho do gado. A ferramenta que ela utiliza para matar Dimas tem uma carga simbólica importante, porque trata-se de um garfo. Quando ela o mata com o garfo, notamos um *close-up* sobre o cabo do garfo, as mãos de Tereza agarram o garfo e o corpo de Dimas que colapsa na parte oposta (FIG. 20). A imagem ressalta assim as raízes históricas e coloniais, em vínculo com a fazenda, que se originam na luta mortal entre Tereza e Dimas. As ferramentas agrícolas arcaicas aparecem de novo na sequência final do filme. Após uma noite de luta, Tereza acorda no seu carro: ela descobre, numa visão aterradora, que o carro está sendo arrastado por bois e pelos trabalhadores que utilizaram cordas e cadeias de ferro para empurrar o carro (FIG. 21). Nessa imagem, encontramos de novo o confronto entre o arcaico e o moderno. Os trabalhadores cavaram um buraco no meio de um campo para enterrar o carro e Tereza prisioneira dentro. O carro acaba por tombar e os trabalhadores jogam terra para recobrir o veículo. Destacam-se outros planos, que são *close-up*, que retomam o símbolo: os trabalhadores jogam terra sobre as cordas e as cadeias que circulam o carro. A imagem evidencia a libertação, pelo menos simbólica, dos trabalhadores que se liberam das cadeias deles que lhes manteiam na fazenda. Em outras palavras, os funcionários revertem a situação, tomam o controle da terre, e acabam por sepultar a proprietária no seu próprio terreno. O final de *Propriedade* radicaliza a questão da propriedade: os donos da terra são proprietários até serem enterrados vivos.



FIGURA 20 – O garfo

FONTE – *Propriedade*



FIGURA 21 – O enterro do SUV

FONTE – *Propriedade*

A segunda característica em relação com a figura do corpo-edifício se refere ao fracasso do diálogo. *Propriedade* adota sucessivamente dois pontos de vista que são antagonistas e não se pronuncia a favor de um ou de outro: tanto Tereza quanto os funcionários oprimidos, em particular Antônia, podem obter a empatia do espectador. A Lei de Talião que está se desenvolvido ao longo do filme revela que a残酷和 o sofrimento são compartilhados pelos dois grupos. A escalada de violência revela, não obstante, que o sistema injusto da fazenda não pode mais se manter e que a luta dos trabalhadores é necessária. Porém, o filme fica pessimista e a configuração do corpo-edifício releva a impossibilidade de um diálogo entre as classes. Ao longo do filme, observamos várias fronteiras opacas que se materializam mediante a *mise-en-scène* e a espacialidade. Por exemplo, o uso de contracampos no SUV evidencia a impossibilidade do diálogo: apesar da proximidade física, os trabalhadores fora só enxergam janelas opacas, e por dentro, percebemos que os funcionários, quando eles tratam de negociar com Tereza, não podem olhá-la diretamente por culpa da opacidade dos vidros. Além disso, cabe mencionar que se Tereza pode efetivamente olhar os trabalhadores, ela costuma olhar para outra direção, o que evidencia sua recusa em dialogar (FIG. 22). Em outros momentos, quando Tereza está em fuga, o uso da *demi-bonette*, que permite ver de forma clara o primeiro e o segundo plano como se pertencessem ao mesmo plano, reforça essa impressão de encontro impossível entre os antagonistas (FIG. 23). O enterro vivo de Tereza no seu carro no final do filme acta o fracasso de diálogo entre as classes sociais distintas. Assim, a configuração do corpo-edifício em *Propriedade* traz à luz os antagonismos sociais profundos, enraizados no processo de colonização e de apropriação das terras concomitantes ao modelo da fazenda.



FIGURA 22 – Recusa em dialogar
FONTE – *Propriedade*



FIGURA 23 – Encontro impossível
FONTE – *Propriedade*

Considerações finais

Nos filmes analisados, a figura do corpo-edifício permitiu explorar questões relativas ao território no contexto brasileiro. O entrelaçamento entre humano e edifício, que gera desconfortos e terror, revela até que ponto os lugares que habitamos são extensões de nós mesmos. O corpo-edifício aparece como revelador das múltiplas crises que afetam a sociedade brasileira, e, particularmente, dos medos da classe média que se sentem ameaçadas, diante das rápidas transformações das cidades sob a pressão capitalista ou das demandas sociais das minorias. Além disso, a figura do corpo-edifício adquire tanto uma dimensão espacial quanto temporal: nesse sentido, o corpo-edifício permite historicizar o acesso e a apropriação do espaço que só se podem entender em relação com a história do Brasil.

No que se refere à figura do corpo-edifício, cabe mencionar um último elemento que poderia ser objeto de uma pesquisa futura: o vínculo entre o território e o gênero. Nos filmes que analisamos, todos os protagonistas principais são mulheres, mais precisamente, encontramos duplas femininas que ecoam entre si: Clara e Ladjane em *Aquarius*, Ana e Domingas em *Mormaço*, Helena e Paula em *Trabalhar Cansa*, Tereza e Antônia em *Propriedade*. Nesses filmes, os homens estão ausentes, enfraquecidos, ou eles incarnam diretamente a ameaça, pois os papéis de promotores imobiliários, por exemplo, são somente incarnados por homens. Nesse contexto, os filmes nos convidam a refletir sobre a questão territorial a partir de uma abordagem de gênero. Além da diferença de classe social e racial (que podem gerar conflitos, no caso de Tereza e Antônia em *Propriedade* que são rivais que lutam para defender seu grupo social), parece que são as mulheres que assumem a defesa do território, elas estão constituindo-se como as garantidoras de um lugar, de um mundo ameaçado de extinção, e, de forma mais ampla, das condições de existência das comunidades.

Referências

- BACKES COUTO, G.; GERBASE, C. A Mancha no cinema de horror brasileiro da década de 2010: Uma análise de Trabalhar Cansa, Mornaço e O Animal Cordial. **Eco-Pós**, v. 4, n. 23, p. 454–483, 20 dez. 2021.
- CARRIÈRE, R. Figuração e potências da trabalhadora doméstica no cinema brasileiro recente. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 1, n. 13, p. 1–26, 2 jul. 2024.
- DUFOUR, É. **Le cinéma d'horreur et ses figures**. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- DUSSERRE, J-F. Le cri du mou. In: ASTRUC, F. (ED.). **Représenter l'horreur**. Pertuis: Rouge Profond, 2015.
- GONIN, A. Notion en débat. Territoire. **Géoconfluences**, dez 2024.
- LAGUARDA, A. **Des films et des maisons : la périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité**. Aix-en-Provence: Rouge Profond, 2016.
- KRISTEVA, J. **Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection**. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- PRINCE, S (ED.). **The horror film**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.
- PRYSTHON, A. **Recortes do mundo: espaço e paisagem no cinema**. Campinas: Pontes Editores, 2023.
- ROUYER, P. **Le cinéma gore, une esthétique du sang**. Paris: Editions du Cerf, 1997.
- SOUTO, M. O que teme a classe média? *Trabalhar cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. **Contracampo**, n. 25, p. 43–60, dez. 2012.
- SOUTO, M. **Infiltrados e Invasores: Uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2019.
- THOMAS, B. **Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu**. Strasbourg: Editions Circé, 2019.
- ZAN, V. Espaço, lugar e território no cinema. **Galáxia (São Paulo)**, n. 47, p. 1-22, 2022.
- ZAN, V. **Habiter la ville, faire territoire : le cinéma brésilien (2009-2018)**. Paris: L'Harmattan, 2023.