



TRAUMAS TROPICAIS: violência e melodrama em “Propriedade”, de Daniel Bandeira¹

TROPICAL TRAUMAS: violence and melodrama in “Propriedade”, by Daniel Bandeira

Renato Souto Maior Sampaio ²

Resumo: Este artigo investiga o filme “Propriedade” (2023), de Daniel Bandeira, a partir de noções e conceitos como a violência e o melodrama. Elementos tidos como violentos e melodramáticos são encontrados na narrativa do longa-metragem e atravessados por uma ideia e estado excessivos. A condição e ambiente da trama desenha um cenário latino-americano de disputas e contradições em diversas áreas sociais, como a classe e o gênero, dentro de uma chave imagética e de linguagem cinematográfica capaz de acirrar tais temas em uma construção audiovisual complexa e forte. A escolha de Daniel Bandeira em formatar a sua história em uma espécie de filme de horror e suspense acaba por utilizar e corroborar com artifícios e estratégias de tais segmentos do cinema de gêneros para imbricar e potencializar a presença, encontro e tensão de articulações que envolvem sentimentos em registro de excesso, como o medo, o trauma e a emoção.

Palavras-Chave: Cinema brasileiro. Melodrama. Excesso.

Abstract: This article investigates the film “Propriedade” (2023), by Daniel Bandeira, based on notions and concepts such as violence and melodrama. Elements considered violent and melodramatic are found in the narrative of the feature film and are crossed by an excessive idea and state. The condition and environment of the plot outlines a Latin American scenario of disputes and contradictions in various social areas, such as class and gender, within an imagery and cinematic language capable of intensifying such themes in a complex and strong audiovisual construction. Daniel Bandeira's choice to format his story into a type of horror and suspense film ends up using and corroborating with artifices and strategies from such segments of genre cinema to intertwine and enhance the presence, encounter and tension of articulations that involve feelings in register of excess, such as fear, trauma and emotion.

Keywords: Brazilian cinema. Melodrama. Excess.

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 2025.

² Doutorando da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e-mail: tato.soutomaior@gmail.com.

1. Introdução

Um dos conceitos estruturantes a respeito do excesso apresenta-se na abordagem de Peter Brooks (1975), quando o autor trabalha, a partir da literatura, a ideia de uma dramatização aumentada. Ele vai atribuir a essa espécie de representação excessiva a questão do melodrama, mas não, a princípio, como gênero cinematográfico, apenas, mas sim dentro de uma perspectiva ampliada, no termo da imaginação melodramática, cunhada e valorizada em um contexto de consolidação e presença da burguesia e de suas práticas e valores na sociedade moderna da época. “O excesso é um elemento estilístico que se vincula sobretudo a uma matriz cultural ‘fundante’ da subjetividade moderna. Se dá na reiteração de símbolos que presentificam a experiência da realidade e de seus valores morais” (Baltar, 2012, p.134). Dentro desse período, em meio a essa atmosfera melodramática característica de uma sociedade excitada e imersa em uma pujança tecnológica sem precedentes, é interessante abarcar a situação e estado do cinema naquele momento, e de seu alcance e diálogo diante dessa sensibilidade excessiva (Benjamin, 2018). Para Linda Williams (1991), esse modo excessivo estaria entranhado por toda a sensibilidade moderna – e, por extensão, por todo o cinema.

No âmbito de um primeiro cinema, o fator da espectatorialidade é incontornável para se pensar desdobramentos possíveis e cabíveis aos modos de excesso; uma experiência que remete a um tipo de fisicalidade encontrada principalmente nesse panorama do final do século 19 e início do 20. Nesse ambiente, o surgimento das primeiras produções cinematográficas acaba por possuir uma valorização a certa ideia de excesso, principalmente por se constituírem a partir de uma percepção do espetáculo, da atração e, posteriormente, do próprio cinema (Gunning, 2006). Laura Marks (1996) vai abordar e teorizar, ainda, a relação háptica – fenômeno que valoriza a tatividade e outras manifestações de sentidos para além da égide da visão e do olhar – entre o público e o cinema e de que maneira ela impactaria fortemente ambos. “O inicial fenômeno do ‘cinema de atrações’ trazia justamente uma resposta corporificada da audiência, na qual a ilusão que permite a identificação distanciada com a ação no filme dá lugar a uma resposta corporal imediata ao que se passa na tela” (Marks, 1996, p.170, tradução nossa). Mariana Baltar, em seus estudos acerca do excesso e de um contexto cinematográfico corporificado, material e tátil, vai discorrer sobre esse cinema de atrações, mas para além de

seu marco histórico e de uma possível gênese desse ambiente, ao posicionar essas experiências, percepções e sensações primordiais no espectador como “choques emocionais” (Baltar, 2012).

É nesse cenário das atrações que o tido “primeiro cinema” – produções realizadas entre 1895 e 1907 – desenvolve-se, com a experimentação de linguagem em voga na feitura dessas obras. Com a maior e sucessiva exploração das técnicas e narrativas desse aparato cinematográfico, as produções de então passam a se diversificar, e tem-se, logo em seguida, esse movimento ou contraponto ao modo de excesso dos filmes, uma tentativa de atenuá-los ou moldá-los. Kristin Thompson (2004) usa a expressão “excesso cinematográfico” para, justamente, apontar as “sobras”, ou redundâncias, de uma expressão cinematográfica em constante transformação, naquilo que alcançaria uma certa sedimentação, mais padronizável, através dos códigos e linguagens filmicos, resultando no que se tomaria como termo guarda-chuva para se caracterizar o cinema clássico-narrativo. A autora, assim, coloca em disputa a presença de um excesso inicial diante de uma pretensa contenção desse segmento que viria a estruturar uma posição mais canônica nas décadas posteriores, em uma abordagem propensa a exaltações menos excessivas.

Essa abundância excessiva, a partir de uma constante reiteração de objetos, signos e visualidades, que sempre estão a retornar e se multiplicar, de alguma forma, faz pensar a respeito do próprio contexto de surgimento e ascensão do cinema, como fruto e resultado de uma condição moderna daquele momento, e de como, principalmente, a indústria norte-americana hollywoodiana coloca e fomenta a criação dos gêneros cinematográficos. Nessa lógica da catalogação, agrupamento e organização em torno de uma produção de filmes e de suas particularidades próprias, como linguagem, narrativa e estilo, tem-se a ideia de uma abordagem excedente a partir, principalmente, daquilo que foi colocado por Linda Williams (1991), em vários de seus textos, como um “cinema de excesso”, sobretudo o melodrama, a pornografia e o horror. Sendo assim, os gêneros cinematográficos passam a ser esse lugar, não apenas, mas também, do previsível, do esperado e, consequentemente, do clichê. Por isso que o cinema de gêneros acaba por se situar como um ponto de partida, no mínimo, interessante para tramas e narrativas do excesso e artifício, pois muito da construção desses universos e de seus enredos já parte de um princípio dado, de rótulos (Altman, 2000), continuidade/variação (Schatz, 1981), histórias e signos reconhecíveis e abundantes.

Nesse momento histórico, entre a transição de um século para o outro, e com a rápida proliferação de produtos audiovisuais, tendo nas décadas posteriores, principalmente a partir

dos anos 1920 e 1930, já em Hollywood, um espaço de mercado e indústria cinematográficos, a necessidade de se pensar gêneros para o cinema, em uma movimentação comercial e para facilmente vender esses títulos, a princípio, é importada da literatura. No horror, em especial, esse segmento culturalmente disseminado no campo literário da época, acontece uma espécie de migração de um formato para o outro, com os produtores e empresários de então aptos a importar dos livros histórias e enredos para os seus filmes (Cánepa, 2008). Junto a tudo isso, a influência do teatro, em especial o melodramático, também vai incidir nessa formação e construção do cinema. Sendo assim, esses dois gêneros, horror e melodrama, participam e pavimentam a estrada e base para a consolidação de outros estilos e formatos surgidos logo em seguida. O alcance e infiltração do produto hollywoodiano vai contaminar, de fato, todo o mundo e influenciar cinematografias nacionais por todos os continentes (Langford, 2005). Não seria diferente no Brasil, que apesar de constituir um país e mercado instáveis e com fluxos cambaleantes dentro do espectro cinematográfico, vai terminar por receber essa influência, referência externa, e retrabalhá-las ao seu modo e cultura.

2. A questão dos gêneros cinematográficos no Brasil

Dentro do cenário brasileiro, o horror vai se situar e aparecer, durante o século passado, de forma mais pontual e menos constante, com um grande destaque para o protagonismo e pioneirismo de José Mojica Marins, através de seu personagem mais icônico, Zé do Caixão. Mas, como atesta Cánepa, o Brasil teria uma tradição consistente no gênero, para além do famoso coveiro, com filmes que vão desde os melodramas góticos, muitas vezes sobrenaturais, por um viés religioso, até as produções com tramas “espíritas” (Cánepa, 2008). Na contemporaneidade, esse gênero tem sido apreciado e enaltecido por uma parcela considerável de realizadores, muitos deles jovens, que encontram no formato uma maneira de expressarem seus temas favoritos. E de citarem referências e influências de outras cinematografias estrangeiras, em especial a norte-americana, na construção e elaboração dessas narrativas.

Constantemente apontado como um dos principais estilos e movimentos fílmicos presente na gênese da formação do cinema clássico hollywoodiano, o melodrama – dessa vez enquadrado como gênero cinematográfico, e não da forma e modo de imaginação como Peter Brooks aponta – remete suas origens ao teatro, em específico (Langford, 2005). Ou seja, juntamente com a literatura, é a partir dessa linguagem teatral e cênica que surgem muitas das

características, particularidades, estruturas e elementos desse momento do primeiro cinema. “Melodrama é uma forma peculiarmente democrática e americana que busca revelação dramática ou verdades morais e emocionais através de uma dialética, de pathos e ação. É a base dos filmes clássicos de Hollywood” (Williams, 1991, p.45, tradução nossa). No contexto estadunidense, o melodrama está inserido desde o início dessa formação cinematográfica, ali pelo final do século 19 e começo do 20 (Schatz, 1981). Ganha mais tração e energia com as décadas seguintes, atingindo o ápice de popularidade e sucesso entre os anos 30 e 50. Enfrenta, posteriormente, uma determinada queda, mas jamais desaparecerá; vide outros estilos, com alguns deles oscilantes na produtividade e popularidade, em um processo de transformação constante e contínua, marca característica dessa essência sazonal do gênero. Em uma circunstância latino-americana, percebe-se uma intensa proliferação de produtos de entretenimento em torno do melodrama, ao longo de todo o século, com forte adesão e apelo populares, em diferentes formatos, como a literatura, as revistas, o rádio, e, em especial, o cinema. No Brasil, a partir dos anos 50, com o advento da televisão e seu alcance imprescindível, por meio das telenovelas, o melodrama parece encontrar, pelo menos por terras brasileiras, o seu lugar cativo (Hamburger, 2007). Sendo assim, as produções cinematográficas do gênero começam a perder espaço ou importância para uma valorização e enaltecimento de uma, recém-surgida na época, filmografia dita engajada e comprometida com a denúncia de mazelas sociais, no nosso caso em específico, o cinema novo. Fenômeno parecido vai acontecer em toda a América Latina (Oroz, 1999). No entanto, esse segmento narrativo, tão querido pelos brasileiros e vizinhos sul-americanos, tem sido apontado, referenciado e trazido por novos cineastas na concepção e feitura de produções do cinema contemporâneo; muitos desses realizadores acabam por buscar, justamente, narrativas e tramas que orbitem ao redor de temáticas realistas, mas por um viés outro, principalmente, na maioria dos casos, do amor romântico exagerado, do drama familiar moral e polêmico.

3. Da retomada ao contemporâneo: um cinema brasileiro cada vez mais excessivo

Não se encontra um consenso a respeito de uma data exata para se considerar o início de um cinema contemporâneo brasileiro, mas vários autores, pesquisadores e teóricos acabam delimitando esse começo a partir dos anos 2000, e, definitivamente, após os anos 1990, quando

a fase chamada de Retomada – alusão a um novo momento do cinema nacional, após o final dos anos 80 e início dos 90, com o fechamento da Embrafilme, no governo Collor – aconteceu e trouxe alguns filmes de destaque para o cenário cultural e audiovisual do país (Eduardo, 2018). A comédia, com filmes como *Pequeno Dicionário Amoroso* (Sandra Werneck, 1997), *Como Ser Solteiro* (Rosane Svartman, 1998) e espécies de biopics, filmes de biografia, como *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (Carla Camurati, 1995), *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1995) e *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1996) são os dois principais filões identificados nesse ciclo (Ramos, 2018). O período pós-2000 acaba por estabelecer um contexto favorável e de ascensão da produção cinematográfica brasileira, por questões como a digitalização do cinema, de certa forma o tornando mais acessível, mas, principalmente, o grande crescimento de políticas públicas, na forma de editais e incentivos financeiros, canalizados pela criação da Ancine (Agência Nacional de Cinema). Essa nova era foi intitulada de várias formas, como cinema de garagem (Ikeda; Lima, 2012), cinema pós-industrial (Migliorin, 2018), Novíssimo Cinema Brasileiro (Lopes, 2016).

Nessa primeira década dos anos 2000 é identificável uma predileção a temas e abordagens, nas produções brasileiras, de cunho mais naturalista, onde o filme de denúncia social se tornaria responsável por retratar de forma mais verossímil mazelas da sociedade contemporânea (Ramos, 2018). Observa-se, concomitantemente, um favoritismo a obras mais naturalistas, também na realização independente, com o aumento de festivais de cinema, e de novos cineastas, muitas vezes limitados por questões de orçamento e aparato técnico na elaboração dessas produções. Essa ode ao naturalismo no início dos anos 2000 acabaria por saturar esse tipo de abordagem, culminando, na década posterior, em uma maior presença de obras artificiais (Prystyon, 2015). É como se o período fosse mais contido, ao não elaborar e absorver uma apropriação mais excessiva, como aconteceria a partir dos anos 2010.

O cinema brasileiro contemporâneo acaba por alcançar, então, uma abordagem autorreflexiva dos códigos e elementos do excesso, que compõem alguns gêneros cinematográficos, como o horror, o musical e o melodrama, apresentando uma visão não-naturalista do mundo, a partir do rompimento de estruturas até então demasiadamente engajadas com uma verossimilhança extrema. A crescente presença e exploração de gêneros cinematográficos, tradicionalmente associados ao cinema hollywoodiano, dentro de outras cinematografias nacionais, como a do Brasil, mostra a longevidade desses tipos imagéticos e

sonoros e a capacidade múltipla e diversa de suas manifestações estilísticas na imbricação das mais variadas tramas, narrativas e abordagens temáticas.

Nota-se a incidência desses gêneros em diversas produções audiovisuais brasileiras contemporâneas, demonstrando a importância de tais estilos cinematográficos na composição e construção atual de nossa filmografia nacional. Realizadoras como Juliana Rojas (*Sinfonia da Necrópole*, 2014), Gabriela Amaral Almeida (*O Animal Cordial*, 2015) e Anita Rocha da Silveira (*Mate-me, Por favor*, 2015; *Medusa*, 2021) trabalham a questão do horror em seus filmes de forma excepcional, sendo assim representantes em destaque de um grupo de artistas que conseguem falar e abordar temas sociais complexos – como violência urbana, puberdade e sexualidade –, de forma criativa, interessante e nova. Na seara do melodrama, nomes como Karim Aïnouz (*A Vida Invisível*, 2019), Pedro Diógenes e Guto Parente (*Inferninho*, 2018) surgem como diretores cientes da potência e do alcance da cultura melodramática, principalmente em um país como o Brasil, por sua tradição televisiva, com as novelas (Hamburger, 2007), ao tratar e desenvolver temas caros ao pensar da atualidade, como abuso doméstico, feminismo e consciência de classe.

É a partir do contexto trazido acima, em breve panorama histórico, a respeito da presença dos gêneros cinematográficos nas produções nacionais, que se pode refletir sobre como *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2023) acaba por fazer parte desse cenário como um também integrante entusiasta do uso do cinema de gêneros na construção de narrativas e tramas que tratam de temas antes considerados mais pertencentes, apenas, a uma vertente realista/social do cinema brasileiro. Considera-se, então, que a presença dos gêneros horror, por meio da violência, e melodrama, na forma como constrói suas personagens, principalmente, está colocada dentro de uma abordagem excessiva por meio de elementos característicos desses dois estilos cinematográficos.

4. Excesso, emoção e violência na América Latina

Pensem, a partir deste artigo, na questão da violência e sua representação cinematográfica através do horror, e das emotividades por meio do melodrama, em um atravessamento que perpassa ambos no que diz respeito ao excesso impregnado nessa constituição audiovisual. É na busca de um entendimento a respeito dessas problemáticas que a criação de uma imagética da violência acaba por se manifestar, como produto cultural e social

de uma característica e condição violenta de realidade. Em sua obra *A imagem pode matar?*, Marie-José Mondzain (2009) discorre a respeito da midiatização de uma violência capturável por meio de um excesso de viralização e reprodução de imagens. Já Susan Sontag (2003), em seu texto seminal *Diante da dor dos outros*, vai abordar a questão da experiência fotográfica como mobilizadora de emoções e horrores. “Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte (Sontag, 2003, p. 17). Ela vai determinar um estado de “fotografia das atrocidades” e ainda lidar com o potencial simbólico, mas também epistémico e ontológico, da colocação dessas imagens na sociedade e cultura.

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo (Sontag, 2003, p.16).

Apesar de as autoras acima partirem de situações muito atreladas ao maquinário bélico de guerra de países do norte global, suas reflexões e pensamentos ajudam na busca pela compreensão de um estado de violência das coisas, seja no âmbito não ficcional, mas também que reflete e corrobora na criação de obras de arte, e no seu alcance e reproduzibilidade técnica (Benjamin, 2018). O excesso característico dos gêneros cinematográficos, no caso horror e melodrama, também se materializam na exacerbada proliferação de imagens, e também na prática violenta, sendo ela justamente um ato excessivo, de algo que extrapola a “normalidade” das coisas, dos sujeitos (Mondzain, 2009). Muito das narrativas e temáticas de produções audiovisuais latino-americanas da contemporaneidade se passam dentro de um contexto de representação de histórias e relatos jornalísticos a partir da violência acontecida dentro das grandes cidades. “O excesso de realidade e o excesso de imagens compõem o nosso ambiente cotidiano” (Hildenbrand; Salztrager, 2021, p.206). Em *Visões da violência no cinema urbano latino-americano*, Geoffrey Kantaris (2005) aborda o tema por uma perspectiva da cidade e de sua posição espacial e política dentro de um cenário global capitalista aprisionado em uma temporalidade distinta, mediada, em grande parte, por um excesso midiático de criação de imagens e sensações. A partir da imaginação melodramática, de Peter Brooks, Carlos Monsiváis vai trabalhar um conceito em torno de uma “educação melodramática”, condizente ao espaço geográfico, político e cultural desta região em específico. Existiria, então, uma sensibilidade excessiva, oriunda de uma tradição católica-cristã exacerbada, em conjunto com uma série de fatos históricos específicos, sendo o maior deles a colonização, que culminaria,

dessa forma, em uma espécie de “melodramatização” das esferas gerais, sendo a violência, também, inescapável nessa dinâmica.

A assimilação da violência urbana depende em grande parte da conversão das experiências pessoais numa visão determinista (“Não há para onde ir), algo em última análise típico da educação melodramática, tão substancial na formação sentimental e ideológica na América Latina. No século XX, discursos, relatos e histórias pessoais sobre violência recorrem à linguagem do melodrama, que é mais convincente do que versões descritas como frias ou falsas, devido ao seu desejo de objetividade. As impressões chocantes da cidade indefesa, encerralada num beco, aguardando a facada terminal, são esbanjadas. É óbvio: ainda são necessárias metáforas de novelas que antecipem crimes sem precedentes (Monsiváis, 2006, p.40).

A cultura folhetinesca latino-americana e sua emotividade excessiva acabam por contaminar e produzir uma forma de relação em que a naturalidade ou objetividade de um fato careceriam de alguma dramaticidade na sua forma de registro. Não deixa de ter a ver com a ideia de performance (Taylor, 2013), em destaque a midiática, por meio de programas sensacionalistas, ditos jornalísticos, muito comuns na grade das emissoras, em que a exploração da violência é dramatizada pelos apresentadores, quase sempre teatrais em seus gestos e vocabulário, em uma atuação performática excessiva e violenta, responsável pela valorização de uma cultura do medo, capaz de sedimentar a proliferação de discursos de ódio e de soluções “fáceis” para a resolução do problema.

O excesso aparece no universo latino como uma rearticulação crítica com as nossas tradições culturais fundadoras, que dão conta de uma matriz cultural popular massiva, retrabalhando em um viés ambivalente as pressões sócio-históricas para o alinhamento ao projeto de modernidade capitalista. Nesse sentido, o modo de excesso é uma resposta estética também ambivalente à consolidação, no contexto latino, de uma modernidade ambiguamente personalista e racionalista, na qual as fronteiras entre o público e o privado são constantemente solapadas, e a moral religiosa atravessa a vida social em sua mistura de tradições judaico-cristãs, africanas e indígenas. É, portanto, nessa perspectiva que se pode afirmar o melodrama como conceito cultural e estético fecundo para pensar a América Latina e é o que explica suas permanências e reatualizações em nossa cultura nos seus mais diversos formatos” (Baltar; Sarmet, 2015, p.114).

Essa ambiência e atmosfera eletrizadas por uma excessividade melodramática latino-americana acaba por ser capturada pelo cinema a partir de obras que usam de um realismo social na elaboração estética e temática de suas narrativas. Como citado anteriormente, os anos

2000 – mais especificamente este período, mas não apenas ele, pois o cinema brasileiro tem outros títulos da mesma vertente em décadas variadas – foram emblemáticos na elaboração de filmes com um viés de “denúncia social”, em uma abordagem que trabalharia os problemas da sociedade brasileira de maneira “verdadeira”, “chocante” e “honesta”. Títulos como *Pixote – a lei do mais fraco* (1980, Héctor Babenco), *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles e Kátia Lund), *Tropa de Elite* (2007, José Padilha) e *Ônibus 174* (2002, também José Padilha, este um documentário) se constituem de enredos urbanos e de violência para, por meio do realismo social, tratar de tais temas.

O cineasta pode usar o poder representacional do cinema para tornar visíveis as vidas invisíveis de marginalizados, embora sempre com o risco de comprometer o meio com as mesmas estruturas de poder (e sistemas representacionais) que produzem tais exclusão social. Em termos gerais, a maioria desses filmes necessariamente dialogam com a tradição do realismo social no cinema, que tem suas raízes no neorealismo italiano, embora nenhuma se encaixa perfeitamente nessas categorias. Diferenças entre os filmes, no entanto, irão sugerir; e certas ligações cada vez mais fortes entre os horizontes aparentemente opostos do nacional e do global (Kantar, 2005, p.40).

No caso de *Propriedade*, apesar de sua trama se basear em uma história de violência, não parece existir o uso do segmento de realismo social, pelo menos como enxergado em alguns dos títulos citados logo acima. Daniel Bandeira se apropria do gênero cinematográfico de horror (de forma explícita e assumida, com este marcador presente, inclusive, no material de divulgação do filme e em entrevistas com o próprio realizador) para tratar de vários temas, sendo um deles a questão da violência na cidade, que serve apenas como um mote, uma premissa para a sua obra considerar e abordar outros assuntos e questões. Já o melodrama surge como uma leitura a mais, dentro de uma concepção desse segmento a partir de outras vertentes, como no caso da imaginação melodramática, de Brooks (1995), ou da educação melodramática, de Monsiváis (2006). De toda forma, é interessante ressaltar a utilização dos dois gêneros aqui citados como uma potencialidade no trato com tais temáticas, e não o oposto. O excesso característico presente em elementos de ambos os gêneros não desqualificaria ou tornaria menos sério ou relevante tais conteúdos abordados na trama. A atribuição pejorativa em relação aos gêneros cinematográficos no que tange a capacidade desses formatos em comunicar e aprofundar variados temas parece apenas mais um preconceito em relação ao modo dessas produções existirem, em consonância com uma matriz e influência hollywoodianas, muitas vezes, de um cinema clássico, que qualquer outra coisa.

5. Propriedade: trauma, enclausuramento, sangue e lágrimas

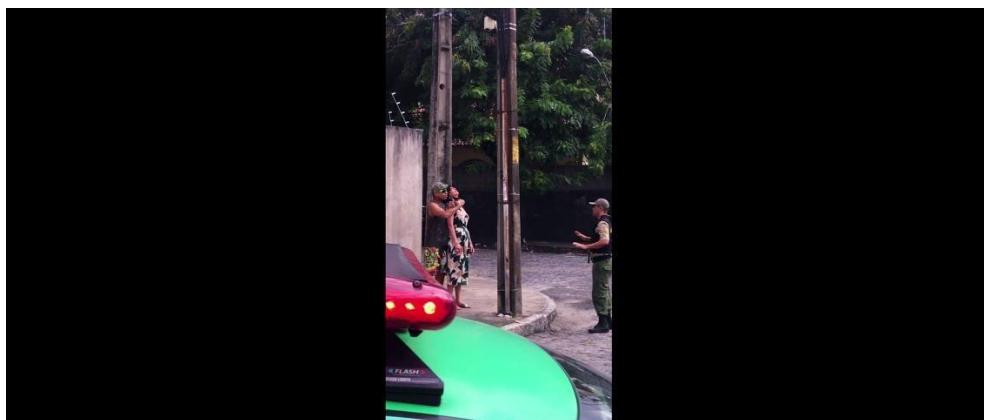


FIGURA 1 – Primeira cena do filme *Propriedade*, de Daniel Bandeira.

FONTE – FRAMES DO FILME

Centralizada no meio da tela, em um formato e corte verticais, ao simular o enquadramento de uma tela de celular, surge a primeira imagem de *Propriedade*. Na composição da cena, temos o que parece ser uma reprodução de um vídeo realizado por algum transeunte, que registra uma abordagem policial diante de uma tentativa de assalto, em que o criminoso ameaça uma mulher com algum objeto cortante, a segurando por trás, com a arma encostada em seu pescoço. Em poucos segundos o espectador já consegue entender o contexto da passagem e do que se trata. É mais uma situação de violência urbana, mediada por uma abordagem policial, em provavelmente alguma grande cidade, ou capital, do Brasil. O áudio estourado do registro capta sons de sirene do carro policial e comentários de pessoas ao redor do acontecimento. A ação continua, e logo em seguida um estampido sonoro denuncia um tiro disparado. Uma mancha imediata de sangue desenha a parede ao fundo, ao mesmo tempo que o assaltante cai no chão. A refém se desvencilha de seu agressor. O quadro some da tela. A escolha por fotografar a cena de forma verticalizada remete, também, a uma ideia de excesso de imagens, e de circulação das mesmas, por meio das redes sociais, em aplicativos de conversa, em uma espécie de viralização rotineira e cotidiana da violência (Mondzain, 2009). Outra leitura possível, dentro do âmbito latino-americano, e ainda, mais especificamente, o brasileiro, diz respeito a uma certa “melodramatização” de eventos extremos em coberturas

jornalísticas, através dos programas sensacionalistas presentes na grade de emissoras de televisão, muitos deles no horário da tarde (Monsiváis, 2006).

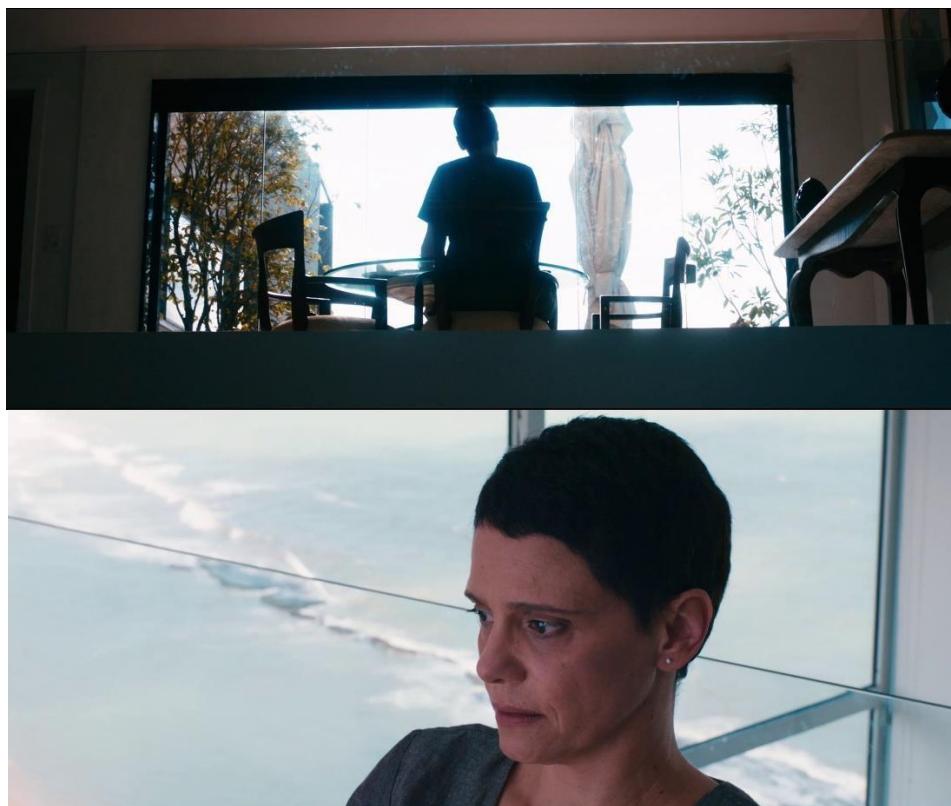


FIGURA 2 – Teresa em situação pós-traumática

FONTE – FRAMES DO FILME

Em contraste à sequência anterior, surge de imediato na tela uma imagem horizontalizada; agora, diz respeito a um janelão que preenche todo o quadro, emoldurando uma vista brilhante, iluminada, ampla e aberta. Há uma mulher, de costas, a contemplar a paisagem. No imediato instante o seu rosto é revelado. Trata-se, logo se saberá, de Teresa (Malu Galli), personagem protagonista de *Propriedade*. Ela é a vítima do incidente violento encenado momentos antes. Seu semblante e maneira de agir revelam uma fragilidade ainda latente, em busca de pacificação. O fatídico e traumatizante episódio do qual foi vítima é recente. Ela é amparada pela filha, que parece acolher de forma inconteste a mãe. Já o marido parece ter pressa em tirar a esposa dessa espécie de evento pós-traumático. “Podemos pensar o trauma, a partir da estética do excesso, como produtor de diferentes formas de sensibilização e de memória próprias da contemporaneidade” (Hildenbrand; Salztrager, 2021, pág.212). A

sugestão para a melhora da esposa é uma viagem ao campo, para a fazenda da família. Dessa forma, *Propriedade* já estabelece a sua premissa de forma muito rápida. O filme não vai se passar na cidade, diante da violência urbana e do atentado sofrido pela protagonista.

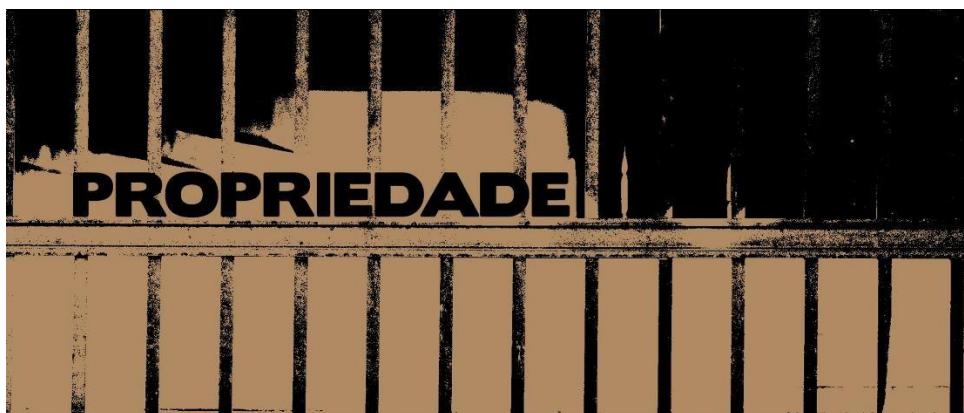


FIGURA 3 – Cartela com o título do filme.

FONTE – FRAME DO FILME

O personagem do marido de Teresa, Roberto (Tavinho Teixeira), é desenvolvido como um sujeito arrogante, antipático e insensível, por demonstrar falta de empatia e paciência com a situação da esposa. Os dois seguem viagem rumo à propriedade rural da família, e ao saírem do apartamento de luxo onde vivem, na orla da praia de Boa Viagem, em Recife, os créditos iniciais do filme surgem na tela, ao som de uma trilha musical sombria, excessiva, típica do cinema de horror. Apenas através desse indício sonoro Daniel Bandeira já estabelece o tom que pretende adotar com a sua obra, distanciando-se da ideia de um realismo social pautado apenas no drama, como o fazem alguns títulos mencionados anteriormente, mas sim apropriando-se do gênero de horror, como principal e assumido estilo aqui adotado. Mas se pode considerar, também, a presença de traços melodramáticos já nos minutos iniciais do filme, com a colocação do enredo a partir de uma base nuclear voltada para a família e sua tradição, e ainda com a corporificação das emotividades extremas vivenciadas pela personagem Teresa, com o seu rosto a preencher quase que inteiramente o quadro e a tela (Langford, 2005).

No caminho entre a cidade e o campo, o casal para em um posto de gasolina, com Roberto saindo do carro para fazer algumas compras. Teresa fica dentro do veículo, e passa a olhar algumas pessoas ao redor. Ela demonstra estar tranquila, mas logo em seguida sente-se observada ao extremo, o que parece ser um resquício de sua ainda frágil condição diante do

recém evento de violência pelo qual passou. “O pânico também acalma. O que vamos fazer, se moramos aqui, entre um assalto e outro. E o melodrama impulsiona a metamorfose daquilo que foi vivenciado com medo e angústia em representação teatral” (Monsiváis, 2006, p.41). Esse estado de alerta e paranoia aparentes da personagem remete a um traço característico do cinema de horror, aqui investido em demasia pelo filme, tanto em sua trama, quanto em sua construção visual. “O termo excesso se refere, habitualmente, a uma quantidade que ultrapassa os limites comuns e ordinários de alguma coisa. No campo da percepção, Benjamin já havia associado o choque a uma dimensão excessiva, pensando-o a partir da ideia freudiana de trauma” (Hildenbrand; Salztrager, 2021, pág.196).

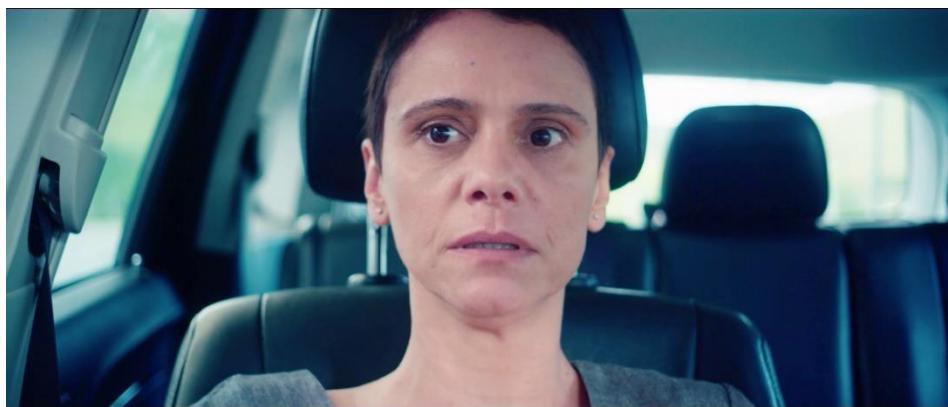


FIGURA 4 – Teresa em estado de pânico.

FONTE – FRAME DO FILME

Antes de chegarem ao seu destino, no campo, a narrativa desloca a centralidade de Teresa e seu marido, ou seja, o núcleo familiar até aqui principal, e passa a apresentar outros personagens, no caso, os trabalhadores rurais da fazenda pertencente aos Cavalcanti (sobrenome tradicional da sociedade pernambucana, muito associado à elite da região). A trama logo estabelece uma situação de exploração evidente pela qual atravessam os camponeses, em um episódio que termina por culminar na morte de um deles, que parece ser o subordinado direto do patrão, e chefe do grupo, causando a indignação de todos. Liderados por Antonia (Zuleika Ferreira), espécie de mentora e representante do coletivo, passam a invadir a “casa grande”, como uma das personagens exalta, e organizam um roubo em conjunto, na tentativa de conseguirem alguma espécie de reparação pecuniária e justiça social perante o descaso com o qual são tratados; a fazenda será vendida, e todos mandados embora. A tensão

social entre classes é colocada de forma até, algumas vezes, bastante didática e evidente, em uma operação que reforça a ideia de Daniel Bandeira em trabalhar com a linguagem dos gêneros cinematográficos, que tendem a estabelecer arquétipos específicos, identificáveis em seus respectivos estilos. A discussão sobre a desigualdade e a distribuição de riquezas, terras, é abordada nesse aspecto da “propriedade”, no sentido de direito, de quem pode falar a respeito do assunto. Nesse quesito, os camponeses vão usar da violência excessiva e corporal em muitos momentos, mas o filme trabalha outras esferas de violações, tornando as motivações e agência do grupo genuínas, sem vilanizá-los; em uma chave não maniqueísta, onde o protagonismo feminino, inclusive, é perceptível em várias personagens. No caso de Antonia, em específico, que acaba por ser uma espécie de protagonista, juntamente a Teresa, em condições de vida opostas, mas detentoras de seus traumas pessoais (Antonia acabou de perder o marido, que se suicida após saber da notícia de venda da propriedade da família Cavalcanti).



FIGURA 5 – Antonia, líder dos camponeses, outro rosto feminino fotografado de forma central, em uma alusão evidente aos melodramas.

FONTE – FRAME DO FILME

Com a chegada do casal Cavalcanti na fazenda, um embate é estabelecido, o que acaba por acarretar uma luta corporal entre Roberto e um dos trabalhadores, o tornando refém do grupo. Teresa consegue escapar, e se aprisiona no carro da família, recém-blindado com um reforço extra, como resposta justamente ao episódio de violência urbana sofrido por ela. Daí em diante a personagem passará o filme quase inteiro dentro do automóvel, que se estabelece quase como uma fortaleza ou *banker*, em uma condição de resistência avassaladora. O filme, assim, pode ser considerado pertencente a uma subcategoria do gênero do horror chamada

home invasion, em tradução livre, invasão domiciliar, que trata, justamente, como o título sugere, de produções em que espaços privados são invadidos por terceiros, seja em ação solo ou coletiva, na maioria das vezes se tratando de estranhos. Em *Propriedade*, a casa poderia ser a própria fazenda, mas aqui é mais especificamente colocada na figura do carro, espaço este que estabelece uma certa tentativa de fronteira e separação entre Teresa e Antonia, esta última junta de seu grupo.

Nas grandes cidades da América Latina são oferecidos dados verdadeiros sobre agressões, sequestros em táxis para tirar o máximo de dinheiro possível do cartão de crédito, invasões de casas e apartamentos, anedotas amargas de vizinhos, parentes e amigos, registros de desamparo. Ao transitarem para o espaço do melodrama, as narrativas de violência inibem, aterrorizam, transformam a experiência em esmagamento psíquico e, em última análise, anulam a vontade de compreender as dimensões do crime e as respostas eficazes aos seus abusos. Com ênfase melodramática, muitos adquirem armas de fogo e, com isso, se veem em filmes onde o heroísmo e o martírio se confundem, e a autodefesa vira desejo de morte, vigilantismo” (Monsiváis, 2006, p.42)

Como se percebe, a decisão de sair da cidade em busca de algum tipo de ambiente bucólico e desprovido de violência vai falhar miseravelmente, e o trauma de Teresa vai perseguir-la. A imaginação melodramática (Brooks, 1995) e sua gênese ancorada na família, religião, costumes e burguesia, são os tentáculos de uma tradição estruturante causadora de uma perpetuação de desigualdade social muito característica do capitalismo global (Kantar, 2005). Outra simbologia do melodrama presente na configuração das personagens é a condição de mãe e esposa de ambas as protagonistas, Teresa e Antonia, e também no traço forte da agência em cada uma delas, que escolhem os seus destinos, mesmo tendo sofrido ou sendo vítimas de outras espécies e tipos de violência. O melodrama clássico hollywoodiano (Langford, 2005) estabelece esse rosto feminino como, quase sempre, o protagonismo necessário de seus enredos, e, apesar de colocar situações e barreiras difíceis, muitas vezes intransponíveis, na trajetória de suas heroínas, acabam por dar uma chance final para elas, de decisão de seus próprios destinos. Teresa e Antonia parecem dispostas a cumprir os seus desejos e irem até o fim com a consequência e desdobramentos de seus atos.



FIGURA 6 – Retratos fantasma de uma tragédia anunciada: parede com fotografias de várias gerações da família Cavalcanti.

FONTE – FRAME DO FILME

Outro aspecto importantíssimo quando se pensa os gêneros cinematográficos do horror e melodrama está na condição dos corpos dessas personagens, na grande maioria das vezes mulheres. A fisicalidade e embate corporal pelas quais atravessam toda a narrativa é muito característico desses dois estilos. “O espetáculo corporal é apresentado de forma mais sensacional no retrato da violência no horror e do choro no melodrama” (Williams, 1991, p.4.). São esses “gêneros do corpo” (Clover, 2015), presentes, assim, através de símbolos e marcadores, respectivamente, como o sangue e a lágrima; fluídos estes pertencentes a qualquer anatomia humana, elementos essenciais no funcionamento biológico de todos. Esses dois gêneros filmicos, além de possuírem toda uma sorte de abundância em suas construções imagéticas, afetam o espectador, a audiência, de uma forma ainda mais atávica, engajada e corporal (Marks, 1996), quando reagem a estímulos tão viscerais e envolventes em lugares de extrema intensidade, como a morte e as emoções. “O excesso se caracteriza, na imagem cinematográfica, como uma retórica repetitiva e saturante que busca transformar ‘tudo’ em imagens, não apenas corpos em ação, mas também emoções e valores” (Hildenbrand; Salztrager, 2021, pág.197). Essa dimensão corpórea, como muito característica do horror e melodrama, é reiterada constantemente ao longo de várias cenas e momentos de *Propriedade*. Os corpos femininos estão em perigo, e, muito comumente, são facilmente atacados, violentados e decepados em filmes de horror, mas aqui Daniel Bandeira escolhe por não matar as suas personagens mulheres. O final de Teresa não fica totalmente definido, mas com forte indício de sobrevivência da personagem, o que poderia até caracterizá-la como uma espécie de *final girl*, que remete a um subgênero do horror, o *slasher*, em que mulheres perseguidas e

violentadas ao longo da trama sobrevivem no término do filme. O cineasta, no entanto, não deixa de poupar os homens, esses os reais detentores e responsáveis pela maioria da violência física presente aqui, principalmente.

Uma característica fundante do excesso como elemento estético é seu endereçamento ao sensório e ao sentimental do seu público, forjando assim uma espécie de convite a um engajamento afetivo que parece ser cada vez mais desejado pelo espectador que habita o contemporâneo, marcado pela centralidade das sensações e do corpo e pela moral do espetáculo. Assim, o excesso deve ser pensado a partir do seu potencial de mobilização da dimensão corporal/sensorial do espectador (Baltar; Sarmet, 2015, p.113).



FIGURA 7 – Momentos finais de *Propriedade*.

FONTE – FRAME DO FILME

Em sua parte final, *Propriedade* usa de um contraste entre o enclausuramento forçado de Teresa e a amplitude da extensa e ampla paisagem do mundo exterior, para arrematar a realidade desses espaços e corpos em disputa dentro de uma configuração de conflito, que não pode ter um lado vitorioso, tragicamente. O aprisionamento físico da personagem parece

despertar uma sorte de pulsão de vida (e morte) em mais um evento em sequência de trauma e violência por ela vivenciado. Como nas reiterações, clichês e repetições típicas e constitutivas dos gêneros cinematográficos, o desfecho dessa narrativa já parece marcado. Sabe-se o que irá acontecer com a comunidade de trabalhadores responsável por tais acontecimentos, quando o estado e a justiça, mesmo que tardivamente, resolverem aparecer.

6. Considerações finais

Ao estabelecer apropriações imagéticas pertencentes ao campo dos gêneros cinematográficos, criam-se abordagens que pensam e perpassam outras estratégias, em um registro, a princípio, não óbvio ou objetivo, que talvez gere e crie um efeito na audiência, no público, nos espectadores, até mais impactante e eficaz, por justamente ser capaz de emitir um discurso, uma ideia, por vias aparentemente não convencionais. Pensemos sobre de que maneira um estilo fílmico do excesso, do artifício, podem tratar de temas sociais relevantes, como a violência, desigualdade e medo. Questões do cotidiano e de âmbito e discussões coletivas que são, geralmente, apresentadas de formas “realistas”, muitas vezes documentais, até. É uma aproximação válida; mas não a única.

Se, por um lado, o excesso é estratégia estética, por outro, enquanto tal, ele responde a uma sensibilidade e imaginário geral que atravessam o contexto atual. Podemos falar de uma cultura do excesso que perpassa a subjetividade contemporânea e a partir da qual as narrativas, em especial as audiovisuais, fazem sentido. Contudo, nem todas as referências e usos do excesso nas narrativas e imagens contemporâneas são mera adesão às suas lógicas (culturais, morais ou estéticas), e podemos pensar movimentos entre a adesão (mais frequentes, sobretudo, se tomarmos em consideração toda a tradição de cinema e audiovisual mais ligado ao sistema de gêneros narrativos) e a crítica (seja esta pelo diálogo mais tensionado ou pelo contraponto) (Balcar; Sarmet, 2015, p.113).

Pela chave do excesso, do emotivo e do grotesco, nas manifestações de horror e melodrama, acredita-se ser possível levar em consideração todas estas possibilidades audiovisuais. Ou seja, não se trata de uma noção de escapismo, de fantasia ou de algo distante; esses gêneros cinematográficos, por muito tempo associados e restritos apenas a uma esfera do fantástico (principalmente o horror) e superficial (melodrama), e comumente considerados, pela crítica e academia, como menores ou sem expressividade e relevância artística, acabam



por demonstrar, na contemporaneidade, por meio de filmes como *Propriedade*, vias potencializadoras de transformação, debate, discussão, compreensão e reflexão, acima de tudo. Daniel Bandeira consegue compor, dessa forma, uma obra que equilibra bravamente aspectos de um modo de excesso (Williams, 1995) – tanto no âmbito técnico, por meio da fotografia, direção, musicalidade e montagem, quanto no temático – com uma perspectiva histórica e realista de uma sociedade latino-americana forjada a partir da violência e brutalidade (Monsiváis, 2006). Afetar-se, chocar-se e emocionar-se a respeito de conflitos, acontecimentos e desafios da atualidade é uma estratégia de se encarar o mundo por um viés emotivo e pensante, artificial e excessivo.

Referências

- ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Buenos Aires: Paidó, 2000.
- BALTAR, Mariana. **Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão**. Significação: revista de cultura audiovisual, v. 39, n. 38, p. 124-146, 2012.
- _____, Mariana; SARMET, Érica. **La fulminante: deboche, excesso e gênero no pós-pornô da América Latina**. Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 17, n. 30, p. 109-124, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica**. L&PM Editores, 2018.
- BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James. Melodrama and the mode of excess**. New Haven: Yale University Press, 1995.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros**. 2008. (Tese de Doutorado). Disponível em: <<https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2008.430757>>. Acessado em 02/04/2024.
- CLOVER, Carol J. **Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film-updated edition**. Princeton University Press, 2015.
- EDUARDO, Cléber. **Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016)**. Nova história do cinema brasileiro, v. 2, p. 566-595, 2018. FLUSSER, Vilém. Ficções filosóficas. São Paulo: EDUSP, 1998.
- HAMBURGER, Esther Império. **A expansão do "feminino" no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80**. Revista Estudos Feministas, v. 15, p. 153175, 2007.
- HILDENBRAND, Johanna Gondar; SALZTRAGER, Ricardo. **Cinema de horror do século xxi: o excesso e suas transformações subjetivas**. Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática, v. 20, n. 42, 2021.
- IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.
- LANGFORD, Barry. **Film genre: Hollywood and beyond**. Edinburgh University Press, 2005.
- KANTARIS, Geoffrey. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano**. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], nº 18 (2005). pp 39-46.
- MARKS, Laura Underhill. **The skin of the film: experimental cinema and intercultural experience**. University of Rochester, 1996.
- MIGLIORIN, Cezar. **Por um cinema pós-industrial: notas para um debate**. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>> Acessado em: 02/07/2024.
- MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?**. Lisboa: Nova Vaga, Limitada, 2009.
- MONSIVÁIS, Carlos. “**Se sufre porque se aprende (De las variedades del melodrama en América latina)**”. In: DUSSEL, Inés, GUTIERREZ, Daniela. (orgs.). EDUCAR LA MIRADA Políticas y pedagogías de la imagen. Buenos Aires: Manantial, 2006.
- OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- RAMOS, Fernão; SHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições SESC SP, 2018.
- SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System**. New York: Random House, 1981.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- THOMPSON, K. “**The concept of cinematic excess**”. In: BAUDRY, L. e COHEN, M. (orgs.). Film Theory and criticism. NY/Oxford: Oxford University Press, 2004.

WILLIAMS, Linda. **Film bodies: Gender, genre, and excess.** Film quarterly, v. 44, n. 4, p. 2- 13, 1991.

_____, Linda. **Melodrama Revised.** In **Refiguring American Film Genres.** Ed. Nicke Browne. Berkeley: University of California Press, p. 42–88, 1998.