



Casa tomada: a desobediência como insurgência decolonial nos filmes Açúcar (2017) e Propriedade (2022)

Casa tomada: la desobediencia como insurgencia decolonial en las películas Azúcar (2017) y Propiedad (2022)

Home taken: disobedience as decolonial insurgency in the movies Sugar (2017) and Property (2022)

Marcus Paulo de Freitas ¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, Rio de Janeiro, Brasil
<https://orcid.org/0009-0000-1604-7821>

Resumo: A partir do conto *Casa tomada* (1995) de Julio Cortázar, o artigo visa analisar e relacionar dois filmes brasileiros da última década: *Açúcar* (2017), de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, e *Propriedade* (2022), de Daniel Bandeira. Embora o salto temporal entre a publicação do conto literário (lançado em 1946) e os filmes seja considerável, a aproximação entre as obras ocorre, principalmente, a partir de três aspectos retirados do conto: a casa-grande, a renda que vem do campo e os “barulhos invasores” que tomam a casa. A partir do símbolo da casa tomada do conto se pretende discorrer sobre a insurgência decolonial presente em ambos os filmes. Assim, por meio dessa associação, procura-se destacar características decoloniais nas obras, que convocam o espectador a se posicionar diante de embates ligados às diferenças históricas de um passado colonial marcado pela cisão entre a Casa-grande e a senzala (Freyre, 1999). Desse modo, ambos os filmes apresentam “imagens que ardem” (Didi-Huberman, 2012) visando produzir uma “cosmopoética da desobediência e do comum” (Ribeiro, 2016), posto que promovem um pensamento crítico sobre o passado colonial brasileiro e visam inverter a perspectiva colonial.

Palavras-chave: Decolonial; Cinema brasileiro; Cosmopoética; Estudo Interartes.



Resumen: Partiendo del cuento *Casa tomada* (1995) de Julio Cortázar, el artículo analiza y relaciona dos películas brasileñas de la última década: *Açúcar* (2017), de Renata Pinheiro y Sérgio Oliveira, y *Propriedade* (2022), de Daniel Bandeira. Aunque el salto temporal entre la publicación del relato literario (lanzado en 1946) y las películas es considerable, la aproximación entre las obras se produce principalmente a partir de tres aspectos: la casa-grande, la plata que viene de los campos y los “graneros” que toman la casa. Es a partir del símbolo de la casa tomada que se pretende discutir la insurgencia decolonial presente en ambas películas. Así, a través de esta asociación, buscamos resaltar características decoloniales en las obras, que invitan al espectador a posicionarse frente a las diferencias históricas de un pasado colonial marcado por la división entre la casa-grande y los cuarteles de esclavos (Freyre, 1999). De esta manera, ambas películas presentan “imágenes incendiarias” (Didi-Huberman, 2012) con el objetivo de producir una “cosmopoética de la desobediencia y lo común” (Ribeiro, 2016), ya que promueven una reflexión crítica sobre el pasado colonial brasileño.

Palabras clave: Decolonial; Cine brasileño; Cosmopoética; Estudio Interartes.

Abstract: Based on the short story *Casa Tomada* (1995) by Julio Cortázar, this article aims to analyze and relate two Brazilian films from the last decade: *Sugar* (2017), by Renata Pinheiro and Sérgio Oliveira, and *Property* (2022), by Daniel Bandeira. Although the time gap between the publication of the literary short story (released in 1946) and the films is considerable, the connection between the works occurs primarily through three aspects taken from the short story: the big house, the income that comes from the fields, and the “invading noises” that take over the house. It is through the symbol of the taken house in the short story that the article intends to discuss the decolonial insurgency present in both films. Thus, through this association, this article seeks to highlight decolonial characteristics in the works, which invite the viewers to position themselves in the face of conflicts linked to the historical differences of a colonial past marked by the split between the “Casa-grande” (house where the masters of slaves lived) and the slave quarters (Freyre, 1999). In this way, both films present “burning images” (Didi-Huberman, 2012) aiming to produce a “cosmopoetics of disobedience and the common” (Ribeiro, 2016), since they promote critical thinking about the Brazilian colonial past and aim to invert the colonial perspective.

Keywords: Decolonial; Brazilian cinema; Cosmopoetics; Interarts Study.

Introdução

Pessoas privilegiadas possuem uma casa espaçosa e abastada, tudo aparenta estar bem, até o momento em que suas ideias de segurança e estabilidade passam a ser ameaçadas por “outros”, que começam a tomar a casa, forçando os antigos donos a se retirarem. Embora esta sinopse pertença ao conto argentino *Casa tomada* (Cortázar, 1995), é certo que serviria perfeitamente para introduzir do que tratam os filmes brasileiros *Açúcar* (2017), de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, e *Propriedade* (2022), de Daniel Bandeira.

No conto, publicado originalmente em uma revista literária argentina no ano de 1946 (Cortázar, 1946) – e posteriormente incluído, em 1951, no livro *Bestiário* (1995 [1951]) –, o escritor Julio Cortázar narra a história de dois irmãos na idade dos 40 anos, que, vivendo em uma casa antiga herdada da família, começam a ouvir barulhos que se espalham pelos cômodos. Embora a casa comportasse oito pessoas sem complicações,



apenas os dois irmãos compartilhavam o espaço, em uma rotina tranquila e sem preocupações de trabalho, visto que “todos os meses chegava a renda do campo e o dinheiro aumentava”¹.

A casa era enorme e os irmãos acabavam por habitar apenas a ala dianteira, que estava separada do restante do imóvel por um corredor que levava a uma porta de carvalho maciça. Os únicos momentos em que passavam além da porta eram para limpar os cômodos afastados (“a sala de jantar, uma sala com gobelinos, a biblioteca e três quartos grandes”²). Certa noite, ao ir em direção à cozinha e passar em frente a porta de carvalho, um dos irmãos a encontra entreaberta e, de repente, escuta sons vindo da parte afastada da casa, “como o tombar de uma cadeira ou um abafado murmúrio de conversação”³. Sem pestanejar, o irmão lança seu corpo sobre a porta e a tranca. Quando retorna para junto da irmã, comunica sua atitude: “tive que fechar a porta do corredor, tomaram a parte dos fundos”⁴.

Mesmo com as limitações de espaço, tendo permanecido no lado que continha cozinha, banheiro, sala central e seus quartos de dormir, com o tempo, os irmãos se acostumam a viver somente em um lado da casa. Até que, ao se levantar para buscar um copo com água durante a noite, o irmão para no corredor ao ouvir um ruído na cozinha; a irmã, estranhando seu gesto, se junta a ele e ambos analisam os sons para constatar: vinha do lado em que estavam. Abruptamente, sem olhar para trás, os irmãos saem da casa apenas com as roupas do corpo, com os ruídos cada vez mais fortes às suas costas. O irmão tranca a porta de entrada e joga a chave no bueiro. Neste momento, para ele já não faz diferença, a casa está inteiramente tomada.

Segundo entrevista que concedeu a Omar Prego Gadea (2014), a inspiração de Cortázar para o conto surgiu de um pesadelo que teve em uma noite de verão, entretanto, é inegável como a escrita do autor é tomada de aspectos de um mundo real e corriqueiro. Desse modo, não interessa a Cortázar criar mundos fantasiosos, mas perceber como situações cotidianas podem ser palco para histórias que produzem o fantástico na normalidade: dois irmãos que decidem se encastelar em sua própria casa, temendo os sons que ouviam vindo de outros cômodos sem em nenhum momento

¹ “No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba” (Cortázar, 1995, p. 11).

² “El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada” (Cortázar, 1995, p. 11).

³ “El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación” (Cortázar, 1995, p. 13).

⁴ “Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo” (Cortázar, 1995, p. 13).

confrontá-los. Embora o conto propicie inúmeras interpretações (Ferrari, 2005; Amorim, 2010), sua função neste artigo é pontual: servir como referencial para a análise de dois filmes brasileiros da última década: *Açúcar* (2017) e *Propriedade* (2022). Desse modo, propõe-se um diálogo entre diferentes manifestações artísticas com o intuito de investigar aproximações, distanciamentos e novas perspectivas de interpretação para as obras, colaborando, assim, ao campo dos estudos interartes (Santos *et. al*, 2022).

Se no conto de Cortázar, os irmãos – que representam uma elite abastada –, fogem temerosos em confrontar os sons que invadem a casa, nos filmes, o confronto é a força motriz que conduz as narrativas, uma vez que, produzido pela herança de um período colonial, ele é histórico, socioeconômico e também simbólico. Desse modo, ao correlacionar as três obras, o artigo busca discutir a relação entre imagens, imaginação e realidade (Didi-Huberman, 2010), enfatizando como os filmes, em diálogo direto com o passado brasileiro, apresentam insurgências decoloniais por meio da desobediência à autoridade colonial (Ribeiro, 2016; Andrade; Brito Alves, 2021).

Portanto, na seção seguinte, após apresentar uma breve sinopse, os filmes serão analisados enquanto “imagens que ardem” (Didi-Huberman, 2010) e “cosmopoéticas da descolonização e do comum” (Ribeiro, 2016), dado que ambos promovem um pensamento crítico sobre o passado brasileiro ao inverterem o sentido do olhar colonial. Já na terceira seção, o texto adquire um caráter mais exploratório, visando, a partir de uma perspectiva interartes (Santos *et. al*, 2022), refletir sobre aspectos comuns tanto no conto de Cortázar quanto nos filmes: a casa-grande, a renda do campo e os barulhos invasores que tomam a casa.

***Açúcar* (2017) e *Propriedade* (2022): rastros de um passado colonial**

Dirigido e roteirizado por Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, em *Açúcar* (2017), acompanhamos o retorno da personagem Bethânia Wanderley (Maeve Jinkings) às terras de sua família, cuja riqueza foi constituída no período escravocrata brasileiro, a partir da economia açucareira. De volta a uma *casa-grande*⁵ antiga e desabitada, Bethânia confronta o passado próspero que guardava em sua memória com o cenário de degradação que encontra: uma casa cercada pelo mato, um engenho decadente e

⁵ Em diante, a escolha pelo uso do termo com hífen é uma referência direta à obra *Casa-grande & Senzala* (1999), de Gilberto Freyre.

uma situação financeira em declínio.

Além do passado, a personagem encara também o presente, retratado na posse de parte das terras pelo Centro Cultural Cabo Verde, representado pelos personagens Zé Maria (José Maria Alves) e Alessandra (Dandara de Moraes) – descendentes das pessoas escravizadas que, no passado, trabalharam forçadamente no Engenho Wanderley. Embora o filme seja fundamentado na historicidade da exploração do açúcar na região nordeste (Mintz, 1986), sua abordagem se distancia de um caráter documental, principalmente pelo tom fantástico – e muitas vezes onírico – em que a narrativa é construída.

Dos minutos iniciais, em que uma jangada a vela navega em meio ao canavial (Açúcar, 2017, entre 01min30s e 03min40s), aos “vultos” que assombram Bethânia nos arredores da casa-grande (entre 11min53s e 12min23s), em seus 90 minutos de duração, o filme tensiona realidade e fantasia (Figura 1), envolvendo o espectador no pesadelo de uma pequena elite agrária que, pouco a pouco, perde os privilégios que construiu através da exploração de muitos.



Figura 1: Barco a vela navegando sobre o canavial.

Fonte: Captura do filme *Açúcar* (Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, 2017).



Por sua vez, embora *Propriedade* (2022) apresente um similar *pesadelo da elite*, a tensão progressiva que constrói e sua montagem acelerada tornam o filme um *thriller* de ação (e terror). Com roteiro e direção de Daniel Bandeira, o filme apresenta a revolta de trabalhadores rurais que, diante da notícia de que estão demitidos – pois a fazenda onde trabalham e vivem fechará para ser transformada em um hotel –, promovem um levante contra seus patrões. Distante de buscar uma unicidade nas motivações e interesses, o filme instala o conflito de classes aos poucos, partindo de ações precipitadas a diálogos persuasivos que, por fim, culminam na imposição da violência.

Do lado da elite, a trama se concentra em Roberto (Tavinho Teixeira) e Teresa (Malu Galli), donos da Fazenda Cavalcanti (herança familiar de Roberto), que retornam às terras para fechar negócio com possíveis investidores do futuro hotel. A ida ao campo também visa a recuperação de Teresa, estilista de moda que, após testemunhar o assassinato de um homem que a mantinha refém com uma arma, passa a sofrer de agorafobia⁶. Ao chegarem à fazenda, o embate com os funcionários recém-demitidos se torna inevitável: após o assassinato do emissário da demissão em massa e a tentativa de arrombamento do cofre da casa-grande, Zildo (Anderson Cleber) – trabalhador da fazenda que apresenta deficiências causadas pela aplicação de veneno no canavial – fere gravemente o patrão, o que leva Teresa a se refugiar no interior do carro blindado recém-comprado pelo marido (entre 28min20s e 38min54s). É nesse cenário claustrofóbico que o embate principal do filme é travado: do lado de dentro do veículo, a representante de uma elite enclausurada em seus privilégios, desconfiada e temerosa diante da retaliação vinda daqueles que, do lado de fora (os funcionários da fazenda), já não têm nada a perder com o uso da violência (Figura 2).

⁶ Segundo o Glossário de Saúde do Hospital Albert Einstein, trata-se de “um transtorno relacionado ao medo intenso de lugares públicos e de situações que possam causar impotência ou constrangimento”. Disponível em: <https://www.einstein.br/n/glossario-de-saude/agorafobia>. Acesso em: 12 abr. 2025.



Figura 2: Teresa dentro do carro enquanto funcionário da fazenda a observa de fora.
Fonte: Captura do filme *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022).

Tanto em *Açúcar* (2017) quanto em *Propriedade* (2022), as histórias ficcionais se tornam plausíveis por estarem incutidas em um passado colonial, marcado pela economia latifundiária e escravocrata que predominou entre os séculos XVI e XIX, tendo como uma de suas principais consequências a apropriação de terras por oligarquias agrárias (Lusa, 2018). Nesse sentido, ambos os filmes, estando diretamente em contato com o real, apresentam “imagens que ardem” (Didi-Huberman, 2010). Segundo Didi-Huberman (2010), uma imagem arde quando gera na pessoa que vê uma experiência, isto é, quando opera uma transformação entre o não-saber e o saber, sendo capaz de “desconcertar, depois renovar nossa linguagem e, portanto, nosso pensamento” (2010, p. 216). Assim, o trabalho de “fazer arder as imagens” está ligado a produção de um pensamento crítico ao observá-las, representado no ato (atrevido, segundo o autor) de colocar o rosto junto às cinzas “e soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo” (Didi-Huberman, 2010, p. 216). Logo, uma imagem arde quando retira o espectador de uma posição passiva (de ser somente observador), o levando ao papel ativo de questionar e se posicionar frente ao que seus olhos veem.

Nos dois filmes, as imagens do embate entre trabalhadores e uma elite herdeira do colonialismo conduzem o espectador ao impasse da não-neutralidade, compelindo quem assiste a se posicionar frente a disputa travada nas imagens. Sendo assim, “os filmes ardem” na medida em que não só possibilitam que “história e memória sejam entendidas [e] interrogadas nas imagens” (Didi-Huberman, 2010, p. 213), mas,

também, ao utilizarem a imaginação em sua “potência de realismo” (2010, p. 208), para questionar criticamente o passado colonial brasileiro a partir do presente.

A respeito desses questionamentos, a partir das discussões de Marcelo Ribeiro em *Cosmopoéticas da descolonização e do comum* (2016), é possível conceber que, em ambos os filmes, a “imaginação como potência de realismo” (Didi-Huberman, 2010) parte de uma inversão do olhar colonial, utilizando as narrativas como formas de criticar as violências e injustiças sociais perpetradas pelo colonialismo (Andrade; Brito Alves, 2021), assumindo, desse modo, “as relações e as estruturas herdadas [pelo colonialismo] como recursos contra seus efeitos” (Ribeiro, 2016, p. 08). Em *Açúcar* (2017), isto é representado pela disputa das terras e o desejo do Centro Cultural Cabo Verde em comprá-las; já em *Propriedade* (2022), pelo motim organizado dentro da fazenda prestes a virar hotel e nos ataques ao carro blindado, que protege a personagem representante da aristocracia agrária.

Na discussão proposta por Ribeiro (2016), a inversão do olhar colonial parte de uma análise de filmes que surgem no início dos cinemas africanos (entre as décadas de 1950 e 1970) e filmes africanos mais recentes (de uma contemporaneidade pós-colonial), visando estabelecer um quadro conceitual que pensa os primeiros mediante uma “cosmopoética da descolonização” e, os segundos, de uma “cosmopoética do comum” (Ribeiro, 2016). Segundo o autor, a reivindicação do cinema africano pelo direito de olhar, narrar e imaginar o mundo corresponderia a um processo que, primeiramente, buscaria independência política e autonomia a partir da inversão do olhar colonial, para, em seguida, elaborar formas de imaginação do comum, projetando um futuro inventado ainda sem nome (Ribeiro, 2016, p. 07, 17). Em suma, a “cosmopoética da descolonização” implicaria em destruir a autoridade colonial, visando uma “cosmopoética do comum” que, a partir de uma negação radical do colonialismo, produziria uma forma de imaginação pós-colonial (Ribeiro, 2016, p. 08).

Dadas as devidas distinções entre a análise de Ribeiro (2016) dos cinemas africanos e os filmes discutidos neste artigo, é possível conceber aproximações entre ambos a partir de um passado colonial comum, marcado pela exploração de terras e de corpos negros. Desse modo, tanto *Açúcar* (2017) quanto *Propriedade* (2022) apresentam aspectos de “cosmopoéticas da descolonização e do comum”, na medida em que invertem o olhar colonial e contrapõem as dicotomias por ele produzidas: no primeiro filme, o Centro Cultural Cabo Verde enriquece e deseja comprar as terras da casa-grande, que está em falência (Açúcar, 2017); no segundo, os trabalhadores



assumem a posição de comando e poder na fazenda, mesmo após serem descartados pelo patrão, para quem não tinham mais serventia (Propriedade, 2022). Desse modo, os filmes apresentam reivindicações políticas de grupos sociais que ainda hoje sofreriam das consequências residuais do colonialismo europeu, promovendo uma imaginação do comum que inverteria à perspectiva colonial (Andrade; Brito Alves, 2021).

Com o intuito de aprofundar a insurgência decolonial proposta em ambos os filmes, na seção seguinte, a partir de uma abordagem interartes (Santos *et. al*, 2022), é realizada uma aproximação (relativamente ensaística) de seus enredos com o conto de Cortázar *Casa tomada* (1995). O enfoque se concentra em três aspectos presentes nas obras: a casa-grande, a renda do campo e os “invasores”.

A casa-grande, a renda do campo e os barulhos invasores

Comum às três narrativas, a casa constitui o aspecto material que simboliza a herança e a distinção socioeconômica daqueles que pertencem à elite. No conto de Cortázar (1995), ela é a espinha dorsal da história, estando presente não só no título, mas no decorrer de onde cada cena acontece. A casa é o universo dos irmãos, é sobre o que “interessa falar”⁷: a divisão de seus cômodos espaçosos (Cortázar, 1995, p. 11-12), seu silêncio, as recordações familiares que abrigava⁸ e a tranquilidade em seu interior.

De modo semelhante, em *Açúcar* (2017), a casa da família Wanderley (Figura 3) representa o legado geracional da personagem Bethânia. Ao retornar às terras herdadas, a personagem – assim como os irmãos do conto – se vê sozinha em uma casa espaçosa, com memórias de um passado familiar presente em cada cômodo, móvel e gaveta. Mas a casa de Bethânia não é qualquer construção antiga, trata-se de uma casa-grande do período colonial, que outrora abrigava os senhores do Engenho Wanderley – empreendimento criado para manutenção de uma economia açucareira, mantida a partir do trabalho de escravizados trazidos do continente africano (Mintz, 1986).

⁷ “*Pero es de la casa que me interesa hablar*” (Cortázar, 1995, p. 11).

⁸ “*Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (...) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia*” (Cortázar, 1995, p. 9).



Figura 3: Casa-grande do Engenho Wanderley cercada pelo matagal.
Fonte: Captura do filme *Açúcar* (Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, 2017).

Entendida a partir da perspectiva de Gilberto Freyre (1999)⁹, a casa-grande em *Açúcar* (2017) é símbolo da família colonial como grande formadora da sociedade brasileira, o que, por meio de uma lógica escravocrata, oligárquica e nepotista, culminaria também na miscigenação enquanto característica principal do povo brasileiro (Freyre, 1999, p. 19, 22). No filme, os cabelos crespos de Bethânia (que ela mantém preso ou insiste em alisar) representam a formação de uma sociedade que ocorreu a partir de antagonismos, dentro os quais, segundo Freyre, o principal seria entre senhores e escravos (Freyre, 1999, p. 53). Embora Bethânia se enxergue e reafirme diversas vezes ser pertencente aos primeiros, na cena de seu embate com Alessandra na dispensa (*Açúcar*, 2017, entre 65min e 69min), fica explícito que ela também descende dos segundos, o que, posto nas palavras de Alessandra, significaria dizer que a única diferença entre elas é que Bethânia havia sido criada na casa-grande.

Se em *Açúcar* (2017) a casa-grande se associa ao conto por materializar um passado que é evocado pela nostalgia e pertencimento a uma genealogia, em

⁹ A discussão proposta por Gilberto Freyre (1999) se aplica aos filmes pelos contextos agrários de suas narrativas serem heranças diretas da distinção colonial entre a casa-grande e a senzala. Dito isso, embora sua pesquisa tenha sido considerada inovadora para a época – por valorizar a cultura negra e celebrar a miscigenação presente no cotidiano da sociedade brasileira –, é preciso distanciar desta análise a concepção branca e patriarcal do autor, que evoca certa nostalgia da elite “de tempos antigos”.

Propriedade (2022), a aproximação com o conto fica ainda mais evidente: embora a casa corresponda à manutenção de uma elite agrária (guardando as memórias da família Cavalcanti), no filme, ela já não pertence aos senhores, foi tomada. Quando os trabalhadores da fazenda percebem já não haver retorno diante do assassinato do anunciante da demissão, é à casa-grande que eles se voltam, para saqueá-la. O filme atualiza o antagonismo colonial de senhor e escravizado para patrão e funcionário, todavia, com condições de trabalho ainda análogas à escravidão: os funcionários vivem para trabalhar e sequestrar seus documentos de contratação lhes pertencem, ficam trancados no cofre. Na tentativa de arrombar o cofre para recuperá-los, e no decorrente confronto com o patrão, os empregados assumem o comando da casa-grande. A partir desse momento, o filme possibilita uma inversão do olhar colonial, não só pela violência dos funcionários da fazenda contra os patrões (embora o filme proponha questionar os limites e a legitimidade dessa violência), mas, principalmente, pela imaginação de como a vida poderia ser se estes habitassem na casa-grande.

Para tanto, cabe ressaltar cenas da personagem Lara (Luana Vitória), uma adolescente negra que, em meio ao tumulto do saque e das negociações, vai em busca dos vestidos guardados (*Propriedade*, 2022, entre 29min07s e 29min30s), se admira em frente a uma penteadeira usando um anel que pertenceu a alguma senhora Cavalcanti (entre 30min17s e 30min30s), toma banho em uma banheira de espuma (entre 48min40s e 49min20s) (Figura 4) e, principalmente, colabora para que Teresa tente escapar em troca de receber um vestido da estilista (entre 80min01s e 83min05s).



Figura 4: Lara tomando banho na banheira da casa dos patrões.
Fonte: Captura do filme *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022).

O imaginário de lara é ocupado pela possibilidade de acessar bens e condições que, até então, lhe eram indisponíveis, de modo que, ao pôr as mãos nos croquis que Teresa lança pela janela do carro a fim de seduzir a adolescente em ajudá-la, o primeiro ato dela é desenhar um cabelo *black power* sobre o esboço (entre 68min03s e 71min01s), sinalizando o seu pertencimento àquela figura, que também poderia representá-la. Desse modo, a apropriação da casa-grande por pessoas negras como lara – a quem, no passado, seria destinada a senzala –, torna ela um espaço de “imaginação em potência de realismo” (Didi-Huberman, 2010), produzindo uma “cosmopoética do comum” (Ribeiro, 2016). Nesse aspecto, em *Propriedade* (2022), a casa-grande é tomada não só pela força e retaliação, mas, também, pelos sonhos e imaginário de uma adolescente negra.

O segundo aspecto retirado do conto de Cortázar para analisar os filmes diz respeito à renda do campo. Em *Casa tomada* (Cortázar, 1995) é o dinheiro que vem do campo que propicia aos irmãos uma vida tranquila, sem a necessidade de trabalhar. Nos filmes, semelhantemente, a renda agrária é apresentada como herança da elite, no entanto, diferente do conto, seu prestígio é relegado ao passado, à nostalgia de um período colonial que já não existe.

Em *Açúcar* (2017), o engenho da família Wanderley está prestes a ruir, a casa-grande necessita de obras e as terras não possuem trabalhadores para o cultivo da cana-de-açúcar. Na cena em que Bethânia e Zé Maria discutem sobre a compra das terras pelo Centro Cultural Cabo Verde (entre 12min25s e 14min02s), a decadência da renda agrária produz uma “cosmopoética da descolonização” (Didi-Huberman, 2010): enquanto a parte das terras que pertence à família Wanderley está falindo, a que pertence aos membros do Centro Cultural Cabo Verde segue lucrando, por meio de parcerias com empresas holandesas¹⁰, a venda de flores tropicais e o futuro projeto de implementação turística na região. Assim, a destituição da autoridade colonial ocorreria também na elaboração oficial do passado colonial, assumindo a agência de contar a história da perspectiva dos descendentes dos que foram escravizados no engenho Wanderley.

Em *Propriedade* (2019), a Fazenda Cavalcanti também está em declínio, algo explicitado na fala do personagem Zenildo (Sandro Guerra) ao noticiar o fechamento

¹⁰ Algo que o filme não propõe explorar, mas a partir do recorte deste artigo, cabe questionar é: em que medida se produz um contraponto a uma relação colonialista quando a possibilidade do Centro Cultural Cabo Verde lucrar permanece atrelada à interferência e, principalmente, interesse de um país europeu.



dela aos funcionários (Propriedade, 2022, entre 23min32s e 23min50s). Contudo, se em *Açúcar* (2017) o embate pelas terras é marcado por uma desvantagem da herdeira colonial, em *Propriedade* (2019), a decadência da renda do campo só amplia ainda mais a distância entre as classes. Em condições de trabalho análogas à escravidão – posto que trabalhavam na terra em troca de moradia e acesso a produtos do armazém –, os funcionários são despedidos sem direito a nada. Nesse caso, o declínio da renda agrária reitera o olhar colonial: as terras não pertencem aos trabalhadores que a mantinham, mas ao herdeiro, que pode utilizá-las como desejar. Apesar disso, o levante organizado pelos funcionários inverte a perspectiva colonial do direito à terra, algo sintetizado na fala da personagem Antônia (Zuleika Ferreira):

[...] eu comprei essa fazenda, tem gente aqui que comprou com a voz feito Zildo, tem gente que comprou com o dedo, tem gente até que comprou com a pele, com o olho, eu comprei com um filho e com um marido, agora ela é minha... eu quero ficar, eu quero dinheiro, eu quero os documentos, eu quero trazer gente pra trabalhar aqui e receber pelo trabalho (Propriedade, 2022, entre 42min55s e 43min35s)

Desse modo, no motim organizado pelos trabalhadores da fazenda, o desejo não está em saquear e fugir, mas tomar posse da terra, tornando-a um local de trabalho justo para todos. Logo, ao combaterem a proposta colonial de transformar a fazenda em um hotel – o que favoreceria apenas a família Cavalcanti –, os funcionários invertem o olhar colonial: querem a terra em favor de todas as pessoas que já foram nela exploradas, mesmo que, eventualmente, isso signifique o sofrimento dos patrões.

Por fim, um último aspecto do conto de Cortázar que pode ser transportado para os filmes diz respeito aos “barulhos que tomam a casa”. Embora no conto os irmãos não conheçam quem está produzindo os sons (algo que engrandece o caráter fantástico da obra), é notório o temor de ambos diante deles ao se enclausurarem em parte da casa até, por fim, abandonarem-na. Como já discutido, a premissa nos filmes é justamente oposta: o confronto entre os “donos” da casa e os sons que a tomam é o que produz as narrativas. Dito isso, embora as discussões anteriormente apresentadas sobre a casa-grande e a renda das terras tenham abordado características desse embate e como o mesmo produz uma insurgência decolonial (Andrade; Brito Alves,

2021), convém destacar, a partir da associação com o conto, quais seriam os aspectos sonoros dos filmes que correspondem aos “barulhos que tomam a casa”. Para tanto, cabe analisar cenas que revelam o som enquanto aspecto central de uma fronteira colonial – ora atravessada, ora reiterada.

Em *Açúcar* (2017), essa margem colonial é atravessada na cena em que Bethânia, levantando durante a noite, escuta sons vindos de fora da casa-grande (entre 17min43s e 19min10s). Esgueirando-se pelas árvores, ela se aproxima da origem dos sons: uma festa organizada pelo Centro Cultural Cabo Verde, com atabaques e cantos que remetem a uma celebração religiosa de matriz africana. Na cena, Bethânia observa com medo e, à medida que se aproxima, os sons se tornam mais altos, como se estivessem “invadindo” a sua parte das terras.

Em *Propriedade* (2022), se os “barulhos que tomam a casa” podem ser literalmente as vozes dos funcionários da fazenda quando assumem o comando da casa-grande, há um outro aspecto sonoro relevante que, diferentemente de *Açúcar* (2017), reitera as divisas coloniais: o desenho de som nos planos dentro e fora do carro blindado (por exemplo, entre 57min52s e 58min20s; 63min03s e 66min04s). Se a paisagem sonora nos planos filmados do exterior apresenta os sons de modo audível e compreensível, nos planos dentro do carro, todo som exterior soa baixo, como que distante – reforçando uma distinção entre Teresa e os funcionários. O carro blindado, nesse aspecto, é ressignificado como a nova casa-grande de Teresa, dado que, além de ligado a uma herança colonial, representa uma separação da personagem da elite com as demandas e questões dos funcionários no exterior. Finalmente, as vozes ficam do lado de fora do carro e a nova casa-grande não é tomada pelos funcionários; ao menos não literalmente, posto que a terra onde ela é enterrada pertencia não mais à família Cavalcanti, mas aos trabalhadores desobedientes.

Considerações finais

A aproximação entre o conto de Cortázar e os filmes brasileiros se baseou em aspectos comuns às três obras e na possibilidade de, a partir da associação entre elas, produzir uma inversão do olhar colonial, presente nas tensões e embates remanescentes da relação histórica entre a casa-grande e a senzala. Desse modo, o “fazer arder das imagens” (Didi-Huberman, 2010) nos filmes remete tanto à recuperação

da colonialidade nessas disputas quanto à convocação do espectador a se posicionar ativamente diante de suas consequências no Brasil contemporâneo. Nesse posicionamento, ao apresentarem resquícios de uma autoridade colonial e confrontá-la, ambos os filmes assumem uma perspectiva decolonial (Andrade; Brito Alves, 2021) ao produzirem “cosmopoéticas da descolonização e do comum” (Ribeiro, 2016) com o intuito de “reescrever” a história pós-colonial a partir da desobediência daqueles que não aceitam mais ser subjugados.

Ademais, a partir de uma abordagem interartes (Santos *et. al*, 2022), é perceptível que tanto os filmes atualizam a leitura do conto de Cortázar, quanto o conto possibilita destacar proximidades entre os filmes, sendo a principal o modo como estes retomam o passado colonial brasileiro para construir narrativas contemporâneas. A respeito dessa retomada, cabe destacar como os conflitos apresentados em *Açúcar* (2017) e *Propriedade* (2022) questionam a máxima freyriana de “democracia racial” pautada na miscigenação (Freyre, 1999), visto que esta não apenas desconsidera as violências históricas perpetradas pela casa-grande, como, de um mesmo modo, romantiza as desigualdades sociais, econômicas e raciais produzidas a partir do colonialismo europeu.

Dito isso, é certo que algumas questões dos filmes foram mais enfatizadas do que outras, a fim de que a análise se concentrasse em como os três aspectos selecionados (a casa-grande, a renda do campo e os “barulhos invasores”) possibilitavam uma relação entre as obras. Por exemplo, em *Açúcar* (2017), foi excluída a discussão sobre a relação de Bethânia com sua madrinha Branca (Magali Biff) e a sexualização do corpo negro de Zé Maria por Bethânia¹¹; por sua vez, em *Propriedade* (2022), a análise não abordou os cuidados a Roberto por parte dos funcionários após ele ser ferido por Zildo e nem os rompantes violentos de Dimas (Samuel Santos), que é tio de Zildo e responsável pela morte de Roberto. Incluir essas cenas possibilitaria tantas outras discussões sobre os filmes, mas dado o propósito delimitado de relacioná-los com o conto de Cortázar, foi escolhido deixá-las de fora da análise.

Por fim, como resultado de uma abordagem interartes, a partir dos filmes, é possível ampliar o imaginário sobre o conto de Cortázar, tomando-o como forma de analisar (e questionar) os resquícios do passado colonial brasileiro a fim de produzir uma abordagem decolonial na qual os “barulhos” que “invadem” a casa já não são

¹¹ No artigo *Desejos coloniais: a fantasia erótica de Gilberto Freyre*, Leon Sampaio e Angela Prysthon analisam esse aspecto presente no filme (Sampaio; Prysthon, 2022).

desconhecidos, pois correspondem aos sons das pessoas que sempre estiveram ali, mas, que por disparidades alargadas pelo colonialismo, foram silenciadas. Todavia, com a casa-grande tomada, elas agora podem ser escutadas.

Referências

AÇÚCAR. Direção: Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira. Produção: Fernanda Régis. Brasil, 2017. 90 min, sonoro, colorido.

AGORAFOBIA. **Glossário de Saúde do Hospital Albert Einstein**. Disponível em: <https://www.einstein.br/n/glossario-de-saude/agorafobia>. Acesso em: 12 abr. 2025.

AMORIM, Alexandre. O enigma como desafio: notas sobre “Casa tomada”, de Julio Cortázar, e A menina morta, de Cornélio Penna. **Revista Educação Pública**, [S. l.], v. 10, ed. 12, 2010. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/edicoes/10/12>. Acesso em: 28 abr. 2025.

ANDRADE, Catarina Amorim de Oliveira; BRITO ALVES, Álvaro Renan José de. O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/54458>. Acesso em: 17 abr. 2026.

CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. **Los Anales de Buenos Aires**. Ano 1, n. 11, pp. 13-18, 1946. Disponível em: <https://ahira.com.ar/emplares/los-anales-de-buenos-aires-no-11/>. Acesso em: 15 abr. 2026.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiario**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995 [1951].

CORTÁZAR, Julio; GADEA, Omar Prego. **A fascinação das palavras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, pp. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 25 abr. 2025.

FERRARI, Ana Josefina. O primeiro knockout de Cortázar: “Casa Tomada”. **Revista Letras**, [S. l.], v. 66, 2005. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/5108>. Acesso em: 25 jun. 2025.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

LUSA, Mailiz G. Luta pela terra, direitos e latifúndio: a presença de um Estado ausente, da colônia ao Brasil contemporâneo. **Serviço Social em Revista**, v. 20, n.1, p. 41–58, 2018. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/ssrevista/issue/view/1454>. Acesso em: 20 abr. 2026.



MINTZ, Sidney. **Sweetness and power**: the place of sugar in modern history. Westminster: Penguin, 1986.

PROPRIEDADE. Direção: Daniel Bandeira. Produção: Kika Latache e Livia de Melo. Brasil, 2022. 101 min, sonoro, colorido.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. **Rebeca**, v. 5, n. 2, jul-dez, pp. 30-55, 2016. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/issue/view/14>. Acesso em: 28 abr. 2025.

SAMPAIO, Leon Orlanno L.; PRYSTHON, Angela. Desejos coloniais: a fantasia erótica de Gilberto Freyre no cinema brasileiro. **Revista Contracampo**, v. 41, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/52792>. Acesso em: 20 abr. 2026.

SANTOS, Yuri Andrei Batista; SARDÁ, Daniela Nienkötter; CAVALCANTE FILHO, Urbano; GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. Abordagens comparativistas nos estudos literários e interartes. **Linha D'Água**, São Paulo, v. 35, n. 3, pp. 1–10, 2022. Disponível em: <https://revistas.usp.br/linhadagua/article/view/205097>. Acesso em: 18 abr. 2026.

¹ Marcus Paulo de Freitas

Doutorando em Antropologia (PPGECC) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
E-mail: marcuspaulosf@gmail.com.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:
Não se aplica.

Fontes de financiamento:
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, Brasil.

Considerações éticas:
Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:
Não se aplica.

Apresentação anterior:
Não se aplica.

Artigo recebido em: 29/07/2025. Aprovado em 24/08/2026.