



**Perspectivas para refletir sobre o
novo realismo a partir da representação do espaço
e da atmosfera sobrenatural em *Quando eu era vivo***

Índia Mara Martins¹

Theresa Medeiros²

¹ Professora da Universidade Federal Fluminense na área de design visual e direção de arte. Mestre em Multimeios pela Unicamp e doutora em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Coordenadora do grupo de pesquisa Aesthesis: Laboratório de Experimentação Estética e Direção de Arte. Autora dos livros *A paisagem urbana no cinema de Wim Wenders* e *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*, com Manuela Penafria.
email: indiamartins@gmail.com

² Doutora em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professora e pesquisadora da Faculdade Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Membro do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cidade e Memória e do Laboratório de Patrimônios Culturais.
email: theresa.medeiros@gmail.com

**Resumo**

A proposta deste artigo é refletir sobre a representação do espaço no filme *Quando eu era vivo* (2014), do cineasta paulista Marco Dutra, na perspectiva do novo realismo (ELSAESSER, 2015). Por se tratar de uma obra que oscila entre a representação naturalista de objetos e personagens num espaço que pode ser associado à expressão realista e, por outro lado, apresentar aspectos plásticos e sonoros que escapam ao figurativo, acreditamos que o filme instaura uma atmosfera de estranhamento e faz dessa discrepância uma estratégia para afetar o espectador sensorialmente. O conceito de novo realismo é adotado justamente para viabilizar a análise e compreensão de filmes, que subvertem algumas convenções narrativas em prol da atmosfera fílmica.

Palavras-chave: cinema; novo realismo; espaço cinematográfico; atmosfera sobrenatural.

Abstract

The purpose of this article is to reflect on the representation of space in the film *When I Was Alive* (2014), by São Paulo filmmaker Marco Dutra, from the perspective of the new realism (ELSAESSER, 2015). Since it is a work that oscillates between a naturalistic representation of objects and characters in space and a presentation of plastic and sound aspects that flirt with the conventions of the horror genre, the film creates an atmosphere of strangeness and makes the discrepancy a strategy to sensorially affect the spectator. The concept of new realism is adopted precisely to understand such cases: hybrid films that subvert some narrative conventions on behalf of the filmic atmosphere.

Keywords: cinema; new realism; cinematographic space; supernatural atmosphere.



Introdução

O objetivo deste artigo é refletir sobre a constituição do espaço cinematográfico e a criação de atmosferas sobrenaturais no filme *Quando eu era vivo* (2014), do cineasta paulista Marco Dutra, dialogando com as perspectivas do chamado novo realismo. Este trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla que reflete sobre a representação do espaço no audiovisual contemporâneo. O espaço diegético³ é um dos principais índices da expressão realista no cinema para alguns teóricos, como André Bazin, que enfatizou em suas análises dois aspectos mais recorrentes nessa forma de expressão: o plano sequência e a profundidade de campo. Contudo, estamos diante de uma cinematografia que, apesar de apresentar uma imagem do ponto de vista plástico, aparentemente considerada realista (do ponto de vista da representação do espaço), se desloca para outras possibilidades estéticas e amplia o debate sobre a expressão realista. Neste sentido, parece-nos que o audiovisual contemporâneo, na perspectiva das teorias sobre representação do espaço e atmosfera fílmica, permite-nos observar alguns pontos de contato com o chamado novo realismo.

O filme *Quando eu era vivo* (2014) foi escolhido para a análise por apresentar algumas características na constituição do espaço que tencionam dois modos de representação: a naturalista – com destaque para a valorização de aspectos da expressão realista, com movimentos de câmera e planos sequência – e outra, que traz um espaço plástico – que muitas vezes perde suas referências físicas, com enquadramentos fechados, que a partir da relação com os objetos, texturas e outros elementos fílmicos, como a iluminação e a paisagem sonora, chegam a afetar a representação figurativa.

No filme, o personagem Júnior (Marat Descartes), após se divorciar, volta para a casa do pai (Antônio Fagundes) e começa a rememorar sua conturbada infância, que envolveu o enlouquecimento de sua mãe (Helena Albergaria) e a tentativa de suicídio de seu irmão (Kiko Bertholini). A fragilidade emocional de Júnior, inicialmente, justifica algumas situações e naturaliza certos elementos que escapam do contexto do melodrama. Mas à medida que o filme se desenrola, os eventos sobrenaturais ganham protagonismo, e temos um diálogo explícito com o gênero terror e mudanças na própria natureza da imagem (com a inserção dos trechos de fita VHS e as texturas colocadas em primeiro plano, que geram uma abstração no quadro).

³ Diegese: mundo imaginário que o espectador constrói mentalmente e afetivamente sobre a base das proposições fílmicas. (GARDIES, 1993:12)



Figuras 1 e 2 – Cartazes do filme, arte de Renan Costa Lima.

 Fonte: Site Omelete⁴.

O filme é baseado no livro *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli, e foi adaptado por Gabriela Amaral Almeida e Marco Dutra, realizador do novo cinema paulista, representado pelo coletivo Filmes do Caixote. A montagem é de Juliana Rojas, parceira de Marco Dutra em vários filmes, e a direção de arte de Luana Demange, que já havia trabalhado com a dupla Marco Dutra e Juliana Rojas no longa-metragem *Trabalhar cansa*, de 2011. Sobre esse longa de 2011, na crítica escrita para *Cinética*, Raul Arthuro resalta os aspectos sobrenaturais com os quais Marcos Dutra e Juliana Rojas operam desde seus primeiros curtas e que, de algum modo, são elementos usados para trabalhar os aspectos psicológicos. Ao mesmo tempo, reforça-se que a aproximação com o terror reflete o estado de mal-estar dos personagens, como consequência de seus fracassos e frustrações.

Essas características resultam em uma fronteira borrada entre os elementos sobrenaturais e sociais. Em *Quando eu era vivo*, o destaque para a direção de arte é justificado na ênfase dada aos objetos cênicos que colaboram para o avanço da

⁴ Disponível em: <https://www.omelete.com.br/rt-features/quando-eu-era-vivo-cartazes-e-novas-fotos-do-filme>. Acessado em: 02 de dezembro de 2019.



narrativa e a caracterização dos personagens. Por outro lado, acreditamos que esta relação entre espacialidade e os objetos é o principal vetor na constituição de atmosferas que nos envolvem de forma contundente e nos incitam a falar de um realismo sensorial. Estamos pensando num tipo de realismo que procura, nas palavras de Elsaesser (2015: 42), reinvestir “no ‘corpo’, nos ‘sentidos’, na pele”, na taticidade, no toque e no tato. Nesse contexto, o objetivo deste artigo é refletir sobre a relação entre a expressão realista e a atmosfera sobrenatural no filme *Quando eu era vivo* (2014), de Marco Dutra, a partir da representação do espaço.

O artigo se estrutura a partir de algumas questões fundamentais para pensarmos sobre o realismo, seja na chave bazaniana, como em Kracauer, ou, mais recentemente, no contexto do novo realismo a partir de Thomas Elsaesser. Outro conceito fundamental para a análise do filme é atmosfera fílmica que chega até nós pela pesquisadora Inês Gil⁵ (2005) e Hans Ulrich Gumbrecht (2007), na perspectiva do conceito em alemão *stimmung*. A questão do espaço cinematográfica parte dos fundamentos do teórico francês André Gardies, que pensa a questão da representação do espaço a partir dos estudos narratológicos, e de Antoine Gaudin, que recupera Gardies, mas trabalha numa perspectiva fenomenológica.

A representação do espaço no cinema e o realismo

A representação do espaço no cinema é um tema que permite várias abordagens e se torna uma instância fundamental para compreensão do cinema narrativo e também para se estabelecer os momentos de ruptura com este mesmo cinema. Podemos observar que um dos movimentos cinematográficos mais importantes neste contexto de ruptura foi o neorealismo italiano, que, naquele momento, representou um contraponto à estética naturalista hollywoodiana adotada pelos cinemas dos estados fascistas.

É também na retomada de alguns aspectos estilísticos da estética realista, como cenas estáticas, quadros fixos, profundidade de campo e planos-sequência, características que Elsaesser (2015) chamará de “o retorno do real”, que o espaço novamente se torna uma questão de destaque para refletirmos sobre o cinema contemporâneo. Contudo, trata-se de uma nova abordagem da estética realista na medida em que a representação do espaço favorece uma relação mais sensorial com o filme.

⁵ A pesquisadora portuguesa Inês Gil foi uma das primeiras a propor a noção de atmosfera como um conceito operatório para a análise fílmica. Sua abordagem estabelece uma relação entre a atmosfera fílmica e o espaço, e também considera os elementos fílmicos materiais envolvidos na produção cinematográfica. Por isso adotamos essa perspectiva enquanto tema de pesquisa e metodologia para os processos criativos na direção de arte.



Estamos pensando o realismo como um conceito estético que abrange todo sistema de expressão que valoriza a realidade, seja ela social (criada pelas relações sociais) ou física (seres e objetos em sua espacialidade). É a partir do conceito de realismo que os teóricos e críticos vão pensar sobre o cinema e suas formas de representação. Uma das bases do pensamento realista é a marca indicial da realidade, deixada na imagem realizada pela câmera no local do evento, seja ele espontâneo ou encenado.

Para André Bazin (1950), realista é “todo sistema de expressão, a todo o processo de narrativa que tende a fazer aparecer mais realidade na tela” (BAZIN, 1991: 244). O cinema, para ele, se diferencia das outras artes por registrar os objetos em sua própria espacialidade e a relação dos objetos entre si. Por isso, em sua teoria, valoriza técnicas que respeitam esta espacialidade: o plano-sequência (quando a duração do plano coincide com a duração do evento) e a profundidade de campo (quando todos os elementos dentro do campo estão igualmente focados, quer se encontrem em primeiro plano, em segundo plano e/ou em plano recuado). Para o crítico francês, não deve haver montagem quando a ruptura de uma unidade espacial transformar a realidade em sua mera representação imaginária (BAZIN, 1991: 62).

Outro teórico realista importante para a reflexão sobre o realismo no cinema é Siegfried Kracauer⁶. Em seu livro *Theory of film, the redemption of physical reality* (1960), o autor expõe sua teoria realista para o cinema. Ele propõe um cinema que devolva ao homem o contato com a realidade física para superar a decadência das convicções espirituais e o esvaziamento de sentido de uma ciência cada vez mais voltada para a abstração. Kracauer, diferente de Bazin, não defende nenhuma técnica como mais realista - o importante é o seu uso. As técnicas cinematográficas constituem uma das propriedades do cinema, e Kracauer as descreve enquanto meio. Estas propriedades (essencialmente visuais) permitem ao cinema registrar as coisas na sua materialidade, algo que nenhum outro meio faz. As outras propriedades, a que chama de propriedades técnicas – como os ângulos, a montagem, distorções – devem colocar-se a serviço das primeiras, dessa ligação física ao mundo que é própria do cinema. Esta valorização da percepção da realidade física imediata e das propriedades fotográficas do cinema são aspectos que nos levam a situar o filme *Quando eu era vivo* na chave do realismo e ver uma possível retomada do pensamento de Kracauer, aspecto a ser desenvolvido em outro artigo.

O pesquisador coreano Ryu (2007), que desenvolve pesquisa sobre efeitos visuais e o realismo, ressalta em sua tese que “o cinema é o meio que mais claramente

⁶ KRACAUER, Sigfried. *Teoria Del Cine*, Edição Espanhola, Paidós, 1989.



mostra a realidade em termos de espaço em que se encontram os bens, e em termos da espacialidade, que os objetos possuem” (RYU, 2007: 14). De acordo com Ryu, no entanto, a percepção espacial dos objetos não pode explicar por que o filme é mostrado no contexto da realidade. Ao ver um filme não estamos vendo o real, mas sentindo a realidade que está incorporada nele. Neste contexto, ele afirma: “o aspecto mais importante da realidade não é a exatidão da representação do mundo real, mas o grau de crença que um filme pode inspirar de que o objeto de representação assemelha-se à realidade” (RYU, 2007: 14). Nesse sentido, Ryu evidencia novamente a importância do pacto que se instaura entre o espectador e a obra fílmica.

Esse pacto instaura uma relação consciente, inicialmente, mas, conforme o espectador vai sendo envolvido pela atmosfera fílmica e a sua relação com o filme se intensifica, os sentidos são afetados e geram adesão. Tradicionalmente, esse pacto é chamado de “suspensão da descrença”. Trata-se de um conceito literário que pressupõe um pacto entre a obra do autor e o leitor/ espectador para que a narrativa seja apreciada como se fosse verdadeira, mesmo sabendo-se ser uma criação (COLERIDGE, 1983 [1817]). Em *Quando eu era vivo*, alguns elementos narrativos são utilizados para contribuir na efetivação deste pacto. Por exemplo, a primeira cena se dá com elementos bem definidos do ponto de vista figurativo, a mala carregada pelo personagem é atual, a chegada num prédio tradicional e num apartamento convencional, sem nenhum elemento de estranhamento. Contudo, mesmo nestes momentos realistas, alguns elementos visuais, como as árvores amarelas por causa da luz e a ventania súbita e outros efeitos sonoros fora do tom (exagerados ou deslocados) já configuram uma atmosfera que gera uma sensação de estranhamento e afetam sensorialmente o espectador.

A atmosfera como elemento narrativo, ligado ao espaço, é explorada pela pesquisadora portuguesa Inês Gil (2005) como aquela que dá a entonação à representação, caracterizando-a e “atribuindo-lhe propriedades, qualidades e intensidades” (Gil, 2005: 17). Por outro lado, podemos pensar no conceito de *stimmung* (GUMBRECH, 2014), que une o estado de espírito do personagem (*mood*) com o que está acontecendo objetivamente a sua volta e que sobre ele exerce uma influência física (*climate*).

Ler com a atenção voltada ao *stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física - algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas (GUMBRECHT, 2014: 14).



Podemos dizer que, em *Quando eu era vivo*, passamos de uma representação realista do espaço e dos objetos, que vai sendo modificada materialmente, até termos uma representação sobrenatural, o que implica em um deslocamento de personagens e objetos deste universo considerado real na diegese para um contexto sobrenatural estabelecido pela relação do personagem com os objetos e espaços. Esta aproximação entre os dois universos resulta numa mudança de perspectiva e de representação. Para entender como o espaço pode influenciar na representação vamos retomar alguns conceitos desse campo.

Num primeiro momento, podemos partir do aspecto material e relacionar o espaço ao conceito de lugar, quase sempre associado às locações, mas que também se refere a um espaço qualificado. Gardies (1993), teórico ligado à narratologia francesa, define o conceito de lugar como local que aparece com uma forma significativa, delimitada por sua estrutura espacial – tamanho, orientação, dimensões – e por sua ordenação estilística – objetos que o compõem, traços de estilo. Podemos observar no espaço cinematográfico de *Quando eu era vivo* uma forte analogia com espaços reais, mas alcançar verossimilhança não significa necessariamente trabalhar na chave realista. No filme em questão, os ambientes apresentam verossimilhança, mas os enquadramentos, movimentos de câmera, o desenho de som e a montagem desnaturalizam estes espaços quando a narrativa ganha dimensões sobrenaturais.

É importante enfatizar que quando falamos em naturalismo estamos nos referindo a procedimentos de transparência (XAVIER, 2005), que resultam numa representação associada a ocultação do dispositivo cinematográfico, em favor de um ganho maior de ilusionismo. Quando o dispositivo é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se chama opacidade. Já o conceito de realismo se refere à forma expressiva, que explicamos acima.

Por outro lado, observa-se a necessidade de construção de um espaço diegético plausível e verossimilhante, mas que possua as metáforas intrínsecas à construção de significado dentro da narrativa, aspectos esses que associamos à operação de transparência. LoBrutto (2002) analisa que o “espaço pode expressar poder, opressão, liberdade, medo, alegria, paranoia, e um misto de emoções, estados, e atmosferas baseados na relação entre os personagens e seus ambientes” (LOBRUTTO, 2002: 99). Aqui, o autor se refere à capacidade do espaço de agir como potência narrativa na imagem fílmica, possuindo uma função direta de transmissão de sensações e significados.

Em *Quando eu era vivo*, a representação do espaço se dá de forma naturalista num primeiro momento, mas, à medida que a narrativa avança, este espaço físico ganha



uma dimensão cada vez mais sobrenatural e, em alguns momentos, chegamos a pensar que estamos assistindo a um filme de terror - no entanto, com a subversão de algumas convenções. Neste sentido, este é também um filme que pode ser compreendido dentro da perspectiva do chamado novo realismo. Segundo Elsaesser (2015), é típico nestes filmes que objetos, espaços e casas assumam um tipo particular de presença ou atividade, levando-nos às convenções do filme de terror.

Porém, em vez de trabalhar na chave do medo e do terror, estes filmes têm como objetivo produzir, a princípio, uma insegurança perceptual, para então depois desenvolver uma dúvida ontológica mais direta, uma vez que somos obrigados a fazer um tipo de mudança cognitiva ou ajuste retroativo radical das nossas pressuposições mais fundamentais sobre o mundo diegético, de continuidade espaço-temporal, bem como tornando-nos intensamente cientes da nossa própria presença como espectadores. (ELSAESSER, 2015: 46).

A consciência de nossa presença como espectadores, de que fala Elsaesser (2015), já se dá na abertura do filme *Quando eu era vivo*, que nos lança num espaço inusitado, pois estamos diante de uma trama de lã e vemos o mundo através dela, enquanto ouvimos uma doce voz feminina. Para Elsaesser, uma das características deste “novo realismo” é a sua tendência “a engajar um ponto de vista e identificar um portal ou ponto de entrada que não tomam mais como certa a centralidade do agente humano, sua posição no espaço euclidiano, e suas percepções sensoriais como base de referência ou valor padrão normativo” (ELSAESSER, 2015: 44).

Este é o primeiro espaço revelado pelo filme - um espaço ambíguo, pois, inicialmente, não sabemos como nos situar em relação a ele, tanto espacialmente como do ponto de vista da narrativa. Trata-se de uma imagem de vídeo, que está cheia de chuviscos e é ajustada. A tela é invadida pela cor laranja e um menino entra em quadro. A perspectiva é inusitada, pois estamos dentro de uma cabana feita com uma colcha de tricô, ouvindo ruídos externos não identificados. Estes primeiros ruídos parecem diegéticos, mas a voz que narra a dedicatória do livro não tem uma fonte definida, nem a voz que chama o garoto pelo nome, nem a música doce que invade o espaço e nos remete àquelas caixinhas de música típicas da infância. A abertura do filme antecipa certos pontos de vista que serão responsáveis pelos espaços ambíguos e também pela atmosfera de estranhamento que irá pontuar a narrativa, gerando a insegurança perceptual de que fala Elsaesser (2015) no espectador sobre o mundo diegético, e a quais convenções de gênero ele deve se ater.



A qualidade plástica da imagem também será um elemento de ruído na percepção do espectador, que vai favorecer este estranhamento. O ruído é provocado pelo uso frequente de imagens de uma fita VHS, que, no contexto da narrativa, é encontrada pelo personagem entre os objetos que pertenciam à sua mãe, Olga (Helena Albergaria), e transforma-se no primeiro *flashback* longo do filme. Antes dele, Júnior tem sonhos curtos com situações da infância. Por outro lado, o fato de situações que podemos considerar alheias ao mundo natural estarem registradas em uma fita VHS associada ao passado real do personagem reforça nosso mal-estar em relação aos eventos que se desenrolaram no presente do filme. O uso do vídeo para estabelecer a primeira conexão com os fantasmas do seu passado é emblemático. A imagem do cinema, no seu início, foi considerada um espectro da realidade, mas com a qualidade atingida hoje, ela é aceita com naturalidade e associada a uma representação realista. São as imagens de vídeo que passam a ser consideradas espectrais, por serem instáveis e pouco realistas. Mas, em *Quando eu era vivo*, a verossimilhança das imagens é confrontada com elementos plásticos (enquadramentos, texturas, cores) e fílmicos (paisagem sonora), que provocam no espectador saltos perceptuais.

A começar pela chegada de Júnior (Marat Descartes), temos um plano fechado que acompanha uma mala de rodinhas sendo puxada por alguém. A câmera sobe lentamente e mostra pelas costas o rapaz que puxa a mala. A câmera faz um chicote e mostra uma árvore, com seus galhos iluminados por luz amarela, chacoalhados por uma intensa ventania. Em seguida, faz um *travelling* pelas janelas dos prédios. Corte para uma mão tocando a campainha, a câmera sobe e mostra o rosto de Júnior de perfil, o fundo é desfocado, aparecem focos de luz amarela, laranja, azul e branca. Um plano estático do portão, um grito ao fundo, o rapaz entra em quadro e olha para frente. Contracampo de muitas árvores, uma luz amarela ao centro, os gritos continuam. O pai chega, pergunta se ele tem só aquela bagagem, diz para entrar logo. Eles entram, e quando o portão fecha faz um ruído alto com eco. A câmera continua parada e filmando os dois, corta suas cabeças, enquanto esperam o elevador e o pai fala da reforma do prédio. A cena causa estranhamento em vários aspectos: primeiro, porque, inicialmente, não vemos quem empurra a mala; segundo, temos uma agitação súbita das árvores; terceiro, a paisagem sonora – um mendigo louco grita na rua e o portão faz um barulho que gera um eco exagerado, bem pouco verossímil – no momento em que o personagem chega e é recebido pelo pai (Antônio Fagundes).

Num primeiro momento, podemos observar um choque de gerações – mas, ao contrário, o pai está olhando para frente: elogia a reforma do elevador, pintou o apartamento e apagou todos os vestígios do passado. Aluga o antigo quarto dos filhos para uma jovem estudante de música, tem uma namorada nova, cuida da sua saúde



fazendo exercícios e se alimenta de forma saudável. O filho, por outro lado, acabou de passar por um divórcio e faz movimentos em direção ao passado, tentando se refugiar nos bons momentos da infância. Mas sobre estes bons e inocentes momentos paira uma sombra que é gradativamente revelada ao espectador.

Essa relação entre pai e filho é evidenciada já nos primeiros instantes. Em sua primeira noite no apartamento, o rapaz dorme na sala e sonha com um menino, que constatamos ser seu irmão Pedro (Kiko Bertholini), quando é subitamente acordado pelo pai, que caminha na esteira e justifica sua atitude dizendo que precisa manter a rotina recomendada pelo médico. O sonho é a primeira referência que temos a este passado sombrio. Mas ele se materializa em outros momentos do personagem. Sozinho no apartamento, o rapaz assiste a um programa infantil - quando tenta desligar a televisão com o controle remoto, percebe que está sem pilhas. Procura por pilhas nas gavetas e encontra o porta-ovos da mãe. Quando o pai chega e vê ele comendo ovos no recipiente, percebemos uma certa contrariedade na sua afirmação “pensei que tinha encaixotado tudo que era dela”. Este é o primeiro sinal narrativo (já tivemos vários visuais) de que o pai estava tentando apagar qualquer referência especificamente da mãe.



Figura 3 – Frame da cena do apartamento no início do filme, após a chegada de Júnior. Os objetos de cena enfatizam o estilo de vida do pai, os vários aparelhos de ginástica e potes de suplemento energético.

Fonte: *Site Luana Demange*⁷.

⁷ Disponível em: <https://www.luanademange.com/blank-11>. Acessado em: 10 de outubro de 2019.



Figura 4 – Imagem que demonstra a mudança na iluminação do apartamento e a volta dos objetos que denotam uma “presença” sobrenatural, e marca uma mutação na atmosfera do filme.

Fonte: Site Luana Demange.

A atmosfera se faz também perceptível pelos sentidos e está ligada diretamente às sensações e os afetos. Por mais que os elementos plásticos do filme sejam os grandes responsáveis por muitas sensações, eles também evidenciam os afetos da relação entre pai e filho. Nesse contexto, podemos pensar na atmosfera cineplástica. Henri Alekan, diretor de fotografia, define a “atmosfera cineplástica” da seguinte maneira:

A atmosfera é a integração no complexo plástico de elementos activos (dinâmicos) – personagens e objectos, e elementos passivos (estáticos) – lugar e cenário, num clima cuja origem é sempre física e cujo resultado é sempre psicológico. A atmosfera é o “ligante” da componente fílmica ou pictórica. É a “atmosfera” que dá o tom à obra. É através dela que o visual relembra à nossa memória - que acumulou as nossas experiências vividas, que os fenómenos físicos (frio, chuva, nevoeiro, sol, calor, seca, etc) têm correspondências psíquicas, que se traduzem por desconforto, tristeza, mistério, medo, angústia, felicidade, alegria, etc. (ALEKAN, 1984 *apud* GIL, 2005: 17).

Como dissemos inicialmente, apesar de plasticamente o filme ser associado a uma representação naturalista – com aspectos da estética realista, o espaço é representado de forma a criar tensão. Esses momentos são marcados por uma situação



sensorial intensa. Temos novamente uma perspectiva espacial ambígua quando Bruna (Sandy Leah), a estudante que aluga o quarto, toma banho. Junior se aproxima do banheiro e, enquanto a observa através do basculante amarelo, se masturba. Neste meio tempo, o espectador ouve uma trilha suave e melancólica que se mistura aos ruídos dos movimentos de Júnior, como o barulho do zíper abrindo e sua respiração ofegante e o som da água caindo do chuveiro. O local onde Júnior se encontra é um ambiente escuro, com paredes descascadas e sujas, com reflexos de uma luz amarela incandescente, que destoa dos ambientes reformados do apartamento e iluminados por uma luz branca. Um corte e somos lançados em um novo sonho, que nos desloca para o passado com seu irmão e a figura de uma mulher que se encontra de costas, observando algo através dos basculantes da cozinha. Este espaço onírico é sempre representado de forma angustiante e confusa. Novamente, ele é acordado pelo pai, que abre bruscamente a cortina da sala e o apresenta para sua manicure e médium. A brusca interrupção dos sonhos pelo pai vai amplificando os efeitos de sua presença na vida do rapaz.

Um filme é construído por atmosferas e pequenas atmosferas. Nesse sentido, “o que diferencia as duas atmosferas é o naturalismo da atmosfera da realidade, cuja função é aproximar-se o mais possível das atmosferas que existem no mundo real enquanto que a atmosfera onírica tem sempre um efeito artificial” (GIL, 2005: 47). Este efeito artificial é produzido pela forma como o espaço é representado e também pela dimensão que os objetos ganham na narrativa. Em *Quando eu era vivo*, a principal diferença do espaço real, da diegese, para o espaço do sonho é a iluminação e os cortes abruptos, que, de certo modo, funcionam para aumentar o “clima” de mistério sobre o passado de Júnior e sua família.

É importante observar que, no senso comum, as palavras ambiente, clima e atmosfera são tratadas como adjetivos. Na relação com o conceito de atmosfera, é importante percebermos os vários níveis de materialidade e presença que estes conceitos pressupõem. Entendemos ambiente como um local configurado para determinado uso por sua estrutura física e o mobiliário adequado. O termo “clima” já se refere a um conjunto de fatores como o contexto (histórico, político, social) que, somado a determinado ambiente, se faz existir. Então, o clima apresenta aspectos materiais e não materiais. Atmosfera, neste contexto, é o nível mais imaterial e volátil, que tem sua presença sentida, mas não observável. Inês Gil cita a Enciclopédia Universalis e define o clima como uma série de estados de atmosfera. Pode-se ligar estes “estados naturais” aos estados do clima cinematográfico. Dessa forma, podemos pensar que, “a atmosfera é uma consequência do clima. É porque existe um certo tipo de clima que uma atmosfera determinada pode se manifestar” (GIL, 2005: 33). Para ilustrar sua afirmação, a autora



usa como exemplo o clima de terror, defendendo que a partir dele várias atmosferas coexistem: tensa, pesada, densa. “O clima é fundamentalmente mais geral do que a atmosfera” (GIL, 2005: 33).

Em *Quando eu era vivo*, temos inicialmente a apresentação de um certo ambiente (o prédio, o apartamento) e o contexto da mudança de Júnior para o apartamento do pai, seu divórcio e os problemas com a ex-mulher, somados ao histórico da vida em família, que já conduz a um clima estranho entre ele e o pai. À medida em que o filho modifica o ambiente, recuperando os objetos que eram de sua mãe, o clima se torna mais tenso e as atmosferas começam a eclodir a cada novo evento, expressando os conflitos existentes nesta família.

É, portanto, graças a certas materialidades que o cinema consegue expressar sensações e mudanças sutis na narrativa e nos personagens. Em *Quando eu era vivo*, a relação com os objetos contribui para revelar mudanças na personalidade de Júnior e na sua relação com o ambiente. Por exemplo, uma lâmpada pisca incessantemente quando ele sente muita dor de cabeça e procura aspirinas. A lâmpada piscando incomoda o espectador sensorialmente - e, narrativamente, revela a instabilidade do personagem. Os objetos atuam na construção do personagem e na revelação do seu lento processo de enlouquecimento, que ocorre neste deslocamento do presente para o passado e fatalmente em direção a tudo que este passado representa. Na narrativa, este processo de retorno ao passado tem início com a busca por objetos no quatinho onde o pai guarda tudo que não utiliza mais. O rapaz encontra um metrônomo e fica ouvindo sua marcação. Este é o primeiro índice da relação com a música no passado. Também encontra um quadro antigo de tela bordada com temas bucólicos, o mesmo apresentado na abertura do filme como fundo para os créditos. Ele pendura o quadro na sala e o pai fica irritado. A irritação do pai é desproporcional ao ato, pois se refere a algo maior - a lembrança, ou pior, a presença simbólica da mãe.

Quando o pai sai, o rapaz volta para este lado obscuro do apartamento onde escuta discos antigos, encontra uma colcha de tricô (pela cor, percebemos que é a colcha da cabana da cena inicial antes dos créditos), os desenhos do irmão, uma fita VHS de 1985-1986 e um porta-retrato da mãe ainda jovem (Helena Albergaria). O filme doméstico mostra ele e o irmão Pedro brincando - este último se refere a alguém que só fala com ele e a mãe. É a primeira referência à presença de uma entidade não real. Em seguida, o vídeo mostra a mãe fazendo uma máscara para a cabeça de cada um deles, cercados com muitas velas acesas. Ainda no vídeo há um piano sendo tocado pelo garoto e a mãe, e um movimento de câmera revela a escultura da cabeça dos dois sobre a estante. Temos uma interferência na imagem e aparece o irmão, que, num gesto com o dedo na boca, pede para ele fazer silêncio. A câmera percorre os espaços do



apartamento, a porta, as paredes, e mostra a mãe e o irmão cercados de velas numa espécie de ritual. As imagens do vídeo são de baixa qualidade, remetem a uma estética própria do VHS, o que as diferencia da imagem estável do próprio filme. Mas estas imagens causam uma profunda impressão no espectador. Este é o momento em que saímos do registro do sonho para uma situação “real” no contexto diegético. A VHS funciona como um atestado material dos eventos que ocorreram no passado de Júnior.

Essa materialidade do passado ganha uma nova dimensão quando o pai chega em casa e observa o apartamento redecorado com os objetos da mãe, que estavam guardados no quartinho de despejo. Num gesto de raiva, ele pega o retrato da mãe sobre a estante, põe um dedo sobre sua cabeça e aperta, virando em seguida o porta retrato para baixo. A mudança na decoração do ambiente é acompanhada de uma mudança na paleta de cores e na luz do filme, que se tornam mais quentes. Essas mudanças funcionam para tornar a presença do sobrenatural mais concreta. A atitude do pai, que tenta manter sua rotina, é um contraponto em relação a esta lenta ocupação do ambiente por elementos que associamos ao sobrenatural. Enquanto o pai está fazendo uma vitamina de frutas e legumes, o que evidencia sua preocupação com a saúde e seu novo estilo de vida, ele lhe informa que refez seu currículo juntamente com Bruna, avisa que tem uma entrevista de emprego e diz a hora que o motorista vem buscá-lo, de forma a não haver nenhuma refutação da parte dele. Ele olha o currículo e a partitura do irmão. Dois objetos que representam dois caminhos possíveis – um em direção ao presente e o real, e outro, que o lança mais ainda no passado e no sobrenatural.



Figura 5: Cenografia do quartinho habitado por Júnior na casa do seu pai. Créditos: Luana Demange (diretora de arte). Fonte: Site Luana Demange.



Quando o motorista chega, ocorre uma série de eventos: o carro não funciona e ele olha para a janela do apartamento. Uma cortina balança intensamente, o que pode significar que ele esqueceu a janela aberta ou algo o chamando de volta para o apartamento. Há sempre certa dubiedade nos movimentos e situações, que estão numa chave naturalista, mas apontam para eventos não explicados pelas leis da natureza. O retorno ao apartamento parece natural, ele fecha a janela e olha para o quadro de tela bordada na parede. Entra no quarto de Bruna e tenta tocar o teclado, a sua cabeça dói, o teclado começa a tocar de forma desordenada e ele entra embaixo do móvel onde se encontra o instrumento. A partitura do irmão cai, ele começa a somar as letras escritas em forma de enigma. O pai chega e diz que explicou tudo para o empregador, pergunta se sua dor de cabeça melhorou e sugere que ele procure um médico. Ele responde irritado que não é o seu irmão. É a primeira referência diegética ao irmão, que povoa seus sonhos e está nas imagens da fita VHS. A impressão que temos é que após esta sequência entramos numa espiral que não permite retorno. Apesar do pai tentar consertar as coisas e manter os planos iniciais, parece óbvio que o personagem está cada dia mais distante da realidade – no sentido de realidade concreta em oposição ao sobrenatural que povoa o seu passado.

Após estes eventos, Bruna chega com o seu namorado, que comenta sobre a decoração bizarra do apartamento. É a primeira vez que alguém de fora faz alguma referência à mudança na decoração do apartamento. O personagem de Júnior assume uma forma fantasmática quando surge das sombras coberto pela colcha laranja e amarela que vimos no início do filme, na sala e depois no quarto de Bruna. Júnior vai ao quarto do pai, ainda com a colcha laranja e amarela jogada sobre os ombros, eles estão sós e conversam. O pai lembra que eles tinham uma relação forte quando ele era criança, diz que ele só dormia quando passeava de carro com ele. O pai veste uma camisa amarela, que explicita o conflito atual, e lamenta que tudo isso tenha acabado quando a mãe começou com as coisas de religião e com os ex-votos que ela fez e levou para Aparecida. É a primeira vez que temos alguma informação sobre a mãe e os acontecimentos do passado.

O pai sai e ele revê o filme. Nesta ocasião, nos é apresentado o processo da mãe fazendo os moldes da cabeça dos filhos com gesso e percebemos a mesma partitura com o anagrama no verso. A fita VHS funciona como um acesso aos acontecimentos do passado de Júnior e nos revela gradativamente cada evento ocorrido, de forma a deixar o presente mais tenso e aumentar a sensação de ameaça. A ameaça é enfatizada pela própria iluminação, por exemplo, quando Bruna chega e encontra o apartamento com poucos pontos de luz. Ela caminha em direção à janela para abrir a cortina e Júnior aparece repentinamente, assustando-a. Com ar obcecado,

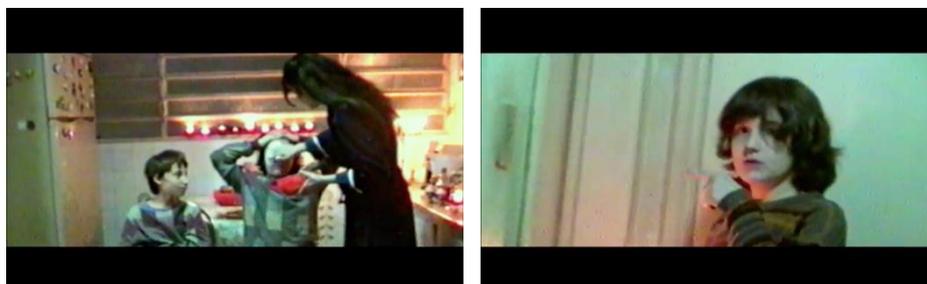


ele retoma o assunto do anagrama e Bruna tenta diminuir a tensão, dizendo que os dois estarão sozinhos e ela pode cozinhar algo. Ela faz uma lasanha. O clima é de intimidade, ela está com a avental que pertencia à mãe de Júnior. Em uma sequência posterior, ela encontra o anel da mãe do rapaz, o mesmo anel evidenciado no porta-retratos com a foto da mãe e o coloca no dedo. Gradativamente, a personagem Bruna também vai assimilando os objetos do passado, principalmente da mãe, em seu figurino.

Os dois personagens estão à mesa, ele levanta lentamente e limpa o queixo dela sujo de molho. Mais uma vez, os sons são amplificados e ouvimos os passos dele numa espécie de piso de madeira. Ela diz que a mão dele está gelada e ele responde com uma frase próxima do título do filme: “Quando eu era vivo, era mais quente”. Aqui se instaura uma grande dúvida sobre a real existência do personagem. Para Elsaesser (2015), este seria também um aspecto do novo realismo.

[...] O novo realismo ou agitação ontológica favorece o que em outra ocasião chamei de protagonistas post-mortem: ou seja, protagonistas em que não está claro para eles mesmos ou para o público se ainda estão vivos ou mortos, se eles habitam completamente um outro domínio ou se voltaram dos mortos. (ELSAESSER, 2015: 45).

Elsaesser cita a obra de M. Night Shyamalan e Alejandro Amenazar (filmes como *O sexto sentido*, 1999; ou *Os outros*, 2001); os filmes de Christopher Nolan (*Amnésia*, 2000; *Insônia*, 2002; *O grande truque*, 2006); *Donnie Darko* (2001), de Richard Kelly; mas também *O homem sem passado* (2002), de Akira Kaurismäki; *Contra a parede* (2004); de Fatih Akin; entre muitos outros como parte deste novo movimento que amplia a perspectiva do realismo cinematográfico a partir deste deslocamento de domínios e gêneros.



Figuras 6 e 7 – Frames do filme com cenas com imagens da fitas em VHS.

Fonte: Site Luana Demange.



Na sequência em que Bruna (Sandy) toca o teclado e canta a música da mãe de Júnior, vemos uma mão mais velha com o anel do retrato percorrendo as paredes do apartamento. Aqui, o toque da mão sobre a textura da parede parece buscar uma conotação háptica que antecede uma situação sensorial intensa. Curiosamente, após assistir ao vídeo doméstico dele com o irmão e a mãe, que se mistura com um paroxismo real no universo diegético, Júnior tem um ataque epilético. Na sequência, após o ataque, o pai chega e ele está com um avental fazendo bolinhos de chuva e diz orgulhoso que achou o livro de receitas “dela” e que não tem nada igual. A situação dramática e intensa do registro inicial torna-se cotidiana e natural.

Para Elsaesser (2015), neste novo realismo, as ações das personagens, os espaços narrativos e as situações dramáticas muitas vezes desafiam a suspensão da descrença do espectador, apresentando protagonistas cuja visão de mundo é diferente, marcada pelos limites colocados por suas faculdades físicas ou mentais. São personagens com determinadas restrições que acabam sendo condições de capacitação em algum outro registro.

Refiro-me aqui a personagens que sofrem ou exibem determinadas “condições”, de esquizofrenia, amnésia, paralisia, que são patologicamente violentas ou traumáticamente mudas, que são cegas, possuem faculdades extra-sensoriais ou se entregam a obsessões, cujo sentido do paladar ou olfato é hiperdesenvolvido, que pensam que podem se tornar invisíveis ou viajar no tempo ou que estão se recuperando de uma doença fatal ou não recuperadas de um trauma (ELSAESSER, 2015: 44-45).

Esta estrutura narrativa, quando presenciamos uma situação sensorial e de uma atmosfera densa, que é logo seguida por uma situação cotidiana, ocorre com alguma frequência em *Quando eu era vivo*: quando Júnior é acordado pelo pai após as suas crises de dor de cabeça, e na última que citamos, após uma crise epilética. Estas mudanças, além de permitirem a aceitação de um outro tipo de registro, conforme salientou Elsaesser, também revelam um processo de mutação de uma atmosfera para outra. “O cinema sabe muito bem representar e exprimir mutações de atmosferas [...] uma mudança radical e sutil” (GIL, 2005: 24). Para a pesquisadora, essa possibilidade reforça a tese de que a atmosfera é uma espécie de expressão de consciência entre os corpos e as coisas do mundo.



O medo e a iminência

Essa expressão de consciência entre os corpos e as coisas do mundo é evidenciada pelas ações e reações do pai de Júnior, que se sente cada vez menos à vontade em seu próprio apartamento redecorado pelo filho. O clima de estranhamento e desconfiança se adensa de tal forma que sentimos a iminência de algo prestes a explodir. Inês Gil descreve a iminência, uma das características da atmosfera, como aquela sensação de que algo está prestes a irromper, mas não irrompe - então, continuamos na expectativa de que algo vai acontecer. “A atmosfera cria sempre uma iminência, citando Deleuze pode-se dizer que está em devir, quer dizer que se aproxima sempre de um ponto particular, mas nunca o atinge porque está constantemente a transformar-se, a deslocar-se” (GIL, 2005: 30).

Em *Quando eu era vivo*, essa sensação vai intensificando a tensão até um nível angustiante. Por exemplo, quando o pai (Antônio Fagundes) está se preparando para o banho, escuta um ruído e percebe que alguém gira a fechadura da porta do banheiro. Ele sai e vasculha o apartamento para ver se encontra alguém, olha por uma fresta para dentro do quatinho, quando é surpreendido pelo filho. Assustado, o pai volta para o quarto, fecha a porta com a chave, coloca um móvel na frente da porta e carrega sua arma. Na próxima sequência, o pai fala com o médico por telefone e diz que já conhece aquelas fases: as dores de cabeça, a confusão e agora a estranha calma.

Outra sequência que revela esta dualidade nos acontecimentos é a presença da manicure e vidente Lurdinha. Ela é chamada pelo pai para fazer as unhas do rapaz e deixá-lo mais leve. Ela começa conduzindo o rapaz para “tomar um passe”, prepara um círculo de sal ao redor da cadeira onde ele está sentado e passa folhas de arruda pelo seu corpo. O seu olhar é de medo. O comportamento da vidente já evidencia a presença de algo que não faz parte do registro visual. Subitamente, começa uma ventania e a cortina da janela balança sem parar, a vidente estende os braços, fazendo uma barreira entre Júnior e a janela e fala que naquele local, “ela” não ia entrar. Depois da ventania, ela diz que o pai o ama e ele responde que o irmão fez o que tinha que fazer. A expressão e a reação da manicure/ vidente aumentam a sensação de perigo. Ela fala com o pai, diz para ele nunca tirar o colar de proteção, pergunta se o rapaz lhe deu algo, ele fala da imagem de Nossa Senhora Aparecida, ela enche a estátua de sal. A reação da médium aumenta a nossa apreensão quanto à segurança do pai. Aqui, as características do sobrenatural são exacerbadas e rompem com o realismo inicial.

O gênero horror [que se manifesta em muitas formas de arte e muitas mídias], recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal, essa emoção constitui a marca de identidade do horror. [...] A palavra



emoção vem do latim *movere*, que combina a noção de mover com prefixo fora. Uma emoção é originalmente um movimento para fora. [...] Em relação ao horror artístico, algumas das sensações [...] são contrações musculares, tensão, encolhimento, tremores, recuo, entorpecimento, [...] calafrios, frio na espinha, paralisias, estremecimento, ... gritos involuntários etc. [...] Porém, outras emoções podem nos causar efeitos fisiológicos semelhantes [...] Então, o que identifica ou individualiza determinados estados emocionais? Seus elementos cognitivos. As emoções envolvem não só perturbações físicas, mas também crenças e pensamentos acerca dos objetos e das situações. (CARROLL, 1999: 30-43).

A citação de Carroll se aplica ao pai de Júnior (e, eventualmente, ao espectador), pois, apesar de se dizer ateu, ele é uma pessoa supersticiosa e, por isso, claramente, tem medo da falecida esposa e do filho. Na sequência em que Bruna canta a música da partitura com o anagrama infantil no quarto de Júnior, novos clichês do gênero horror são ativados. Quando começa a cantar a música, a luz se apaga; em seguida, o toca-discos começa a tocar uma música dos anos 1960 e depois toca a mesma música ao contrário. Júnior diz que é “ela” falando com ele, numa referência à sua mãe. Novamente, temos os objetos atestando a presença de uma entidade e estabelecendo uma relação entre o espaço físico e a atmosfera sobrenatural. “A atmosfera exprime-se a partir de um ou vários corpos ou situações. O que a torna perceptível e real são as sensações e os afetos; podemos dizer que ela é a expressão consciente e inconsciente dos afetos” (GIL, 2005: 220). O sobrenatural ocorre porque os objetos não seguem as leis da física e do seu próprio funcionamento. Por outro lado, temos a exteriorização dos afetos de Júnior por sua mãe.

A instabilidade de Júnior é representada por uma ação concreta e contundente. Quando acorda, ele se depara com a namorada do pai arrumando a cozinha. Ele a agride, a arrasta e expulsa da casa de forma cruel. Esta é a primeira situação em que passamos a ver o personagem como alguém perigoso. Antes o perigo estava nas manifestações sobrenaturais e na apreensão do espectador diante do seu gradativo enlouquecimento. Ficamos sabendo que a senhora terminou o relacionamento com o pai. Quando ela aparece e ele está fazendo a barba com uma navalha, que é mostrada com destaque, um velho clichê dos clássicos filmes de terror. O rapaz esconde a navalha esquecida pelo pai, que sai do banheiro para receber a ex-namorada. O filho convence o pai a levá-lo para ver o irmão que se encontra internado num hospital psiquiátrico por



ter tentado matar o pai. É a primeira vez que temos uma informação sobre Pedro, o irmão de Júnior.

Quando chegam ao local para visitar o irmão, a tela é invadida pelo verde de uma imensa árvore de chorão e, pela arquitetura do local, deduzimos que se trata de um hospital psiquiátrico. É curioso que as cores que contaminam algumas sequências do filme que já citamos são o amarelo e agora o verde. O amarelo geralmente se refere ao conflito. Nesse sentido, lembramos dos estudos de Kandinski, que associava o amarelo e a forma do triângulo a uma relação tensa. Já o verde é associado a uma percepção cognitiva que trata de enredamento, contaminação. Inês Gil (2015) trata a contaminação como uma das propriedades da atmosfera que ocorre quando um elemento plástico ou uma sensação envolve o espectador de tal forma que ele não consegue mais se desvencilhar.

Nesse contexto, é interessante lembrar que Inês Gil fala em duas grandes categorias de atmosfera: a fílmica e a espectral. A atmosfera espectral estuda o fenômeno que existe entre o espectador e o filme a partir da crença ou do reconhecimento de representação, “que põe em causa os processos do reconhecimento de identificação e de distanciamento” (GIL, 2005: 23), entre outros. E a atmosfera fílmica se interessa pelos elementos fílmicos visuais e sonoros e pela relação entre eles.

Apesar da divisão de Gil facilitar a compreensão do conceito e a sua repercussão em diferentes campos de estudo do audiovisual, acreditamos que a atmosfera, mesmo quando tem origem em elementos fílmicos, é sempre espectral. Pois é na relação com o espectador que ela se torna possível. Neste contexto, podemos pensar numa relação entre a atmosfera espectral e a suspensão da descrença. É possível estabelecer que certos filmes que apanham o espectador e têm com ele uma relação de identificação, provocando a “suspensão da descrença” de forma mais eficaz, possam ser considerados filmes mais atmosféricos? No contexto narrativo, observamos que a atmosfera, mesmo quando é psicológica, sempre tem origem no espaço físico e nas situações que ali ocorrem, mas isso por si não justifica a adesão do espectador à emoção do momento.

A atmosfera como um espaço psíquico

Por outro lado, podemos pensar na atmosfera como uma espécie de espaço psíquico que, no contexto narrativo, se constitui em uma estratégia de suspensão da descrença. Ludwig Binswanger (1998) considera a atmosfera como um espaço que põe em causa a relação do homem com o mundo. A atmosfera é, por natureza, subjetiva, porque nasce a partir da realidade afetiva dos indivíduos que a projetam no seu espaço. Nesse sentido, também projetamos nossos afetos (no caso, medos e superstições) na



relação que estabelecemos com o filme. O psiquiatra suíço Ludwig Binswanger foi um dos primeiros a se interessar pela compreensão da categoria “atmosfera” do ponto de vista fenomenológico. Mas é o pesquisador francês Antoine Gaudin (2015) que vai propor um modelo de análise e reflexão sobre o espaço no contexto da fenomenologia.

O espaço não é mais considerado apenas como um fundo, um motivo ou um ativo, mas, ao mesmo tempo, como um problema existencial primordial e um material essencial da composição fílmica. Isso requer o desenvolvimento de novas ferramentas teóricas menos dependentes do patrimônio pictórico ou cenográfico, bem como sobre a sintaxe do corte clássico, e mais intimamente atribuídas aos poderes fundamentais - cinéticos e rítmicos - da imagem fílmica. Este paradigma fenomenológico do filme em operação tem como consequência que o espaço cinematográfico nunca é dado como um objeto estável, uma forma fixa, e que é, em vez disso, o objeto de uma modelagem perpétua. (GAUDIN, 2015: 3).

Para Gaudin, essa proposta de re-espacialização dos processos expressivos do cinema é a oportunidade de articular um questionamento estético (sobre a especificidade do meio) para um problema filosófico nascido da experiência sensível (a estrutura espacial do ser-no-mundo). A proposta de Gaudin tem alguns elos com o pensamento de Binswanger e Gil, que a partir dos seus conceitos particulares, também refletem sobre o espaço de uma perspectiva fenomenológica.

Este estudo é assim concebido como um convite para apreender imagens de filmes de forma diferente, de acordo com uma construção estética cujo princípio se encaixaria melhor com o modo de ser de seu objeto: isto é, com a especificidade do cinema como um modo de aprofundamento sensível da espacialidade de nossa existência (GAUDIN, 2015: 3).

É interessante observar como a perspectiva apresentada por Gaudin encontra eco no chamado novo realismo apresentado por Elsaesser (2015), na medida em que estas novas presenças corporais e sensibilidades pressupõem novos modos de representar o espaço.

O mundo, percebido através destas sensibilidades restritas e aumentadas, manifesta-se como tendo propriedades especiais. Relações de tamanho são diferentes, distância e proximidade assumem características igualmente perigosas,



registros temporais não mais se alinham, coisas terríveis e miraculosas podem acontecer. Repetições, retrair etapas e restabelecimentos corporais são o que garantem uma pequena quantidade de identidade ou um senso de autopresença (ELSAESSER, 2015: 45).

Neste sentido, o universo habitado por Júnior - o ordinário apartamento do pai e o espaço da sua infância - evoca também um certo “retorno”, a “evidência da presença” (ELSAESSER, 2015) da sua mãe e do contexto que ela representava, a relação com o sobrenatural.

Conclusão

Estamos diante de uma cinematografia que, mesmo quando desafia códigos tradicionais - como a suspensão da descrença -, encontra novas estratégias para ter a adesão do espectador. Acreditamos que, na perspectiva da análise de Elsaesser, é perfeitamente plausível que o personagem Júnior seja apenas um espectro dele mesmo e esteja numa situação em que sua sensibilidade foi alterada, considerando os traumas sofridos pelo personagem com o afastamento do irmão (internado após tentar matar o pai), a morte da mãe (que não fica explicada na narrativa, mas parece uma grande perda) e do filho/a (que a ex-esposa o impede de ver).

Contudo, todas estas informações não são apresentadas numa relação de causa/efeito, como ocorre em alguns filmes do chamado horror psicológico - por exemplo, em *Água negra* (2005), produção americana com direção de Walter Moreira Salles Jr., numa tentativa de manter uma âncora no real. Estes eventos são apresentados de forma a colaborar com a caracterização do personagem, mas não justificam seu comportamento, que está mais próximo de uma instância afetiva que modifica sua sensibilidade e é evidenciada pelas relações que estabelece com os objetos e pelo espaço do apartamento.

Ele é parte daquele ambiente e a sua presença é ativa, assim como a presença do que quer seja parte daquelas paredes, daqueles móveis, daqueles objetos. Há uma imanência nesta relação do personagem com o espaço do apartamento do seu pai, que também é o apartamento de sua infância e de suas tragédias. Esta relação com o espaço do apartamento é tão forte que, quando ele desiste de ir à entrevista de emprego e volta da rua para fechar a janela, o espectador tem a sensação de que ali começa uma espiral que não permite retorno. É um espaço vivido e experimentado (BINSWANGER, 1998; GAUDIN, 2014, 2015), que pode ser representado, mas seu compartilhamento significa a adesão do espectador a esta nova perspectiva de estar no mundo. Para Elsaesser (2015: 57), “esse conceito de realismo cinematográfico responde à incompreensibilidade



de outras mentes, mas também mostra algum respeito por esta alteridade”. O novo realismo pode ser mais uma categoria, mas a representação do espaço e a atmosfera fílmica, em *Quando eu era vivo*, certamente possibilita novos olhares sobre o realismo no cinema brasileiro contemporâneo.

Referências bibliográficas

ARTHUSO, Raul. “Trabalhar Cansa, de Juliana Rojas e Marco Dutra (Brasil, 2011) – Potência do mal-estar”. *Cinética, cinema e crítica*, jun. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/trabalharcansa.htm>. Acessado em 10 de outubro de 2019.

BAZIN, André. *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BINSWANGER, Ludwig. *Le problème de l'espace em psychopathologie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirai, 1998.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria* (1817), Ed. James Engell and W. Jackson Bate, 2 vol., London and Princeton, NJ, 1983.

ELSAESSER, Thomas. “Cinema Mundial: realismo, evidência, presença”. In: MELLO, Cecília (org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2015. p. 36-59.

GARDIES, André. *L' Espace au Cinema*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.

GAUDIN, Antoine. *L'espace cinématographique: Esthétique et dramaturgie*. Paris: Armand Colin, 2015.

_____. “L’image-espace: propositions théoriques pour la prise en compte d’un ‘espace circulant’ dans les images de cinéma”. *Miranda*, Toulouse, 2014. Disponível em: <http://miranda.revues.org/6216>. Acessado em 08 de junho de 2018.

GIL, Inês. *A atmosfera no cinema: o caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre o Onirismo e Realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014.

KRACAUER, Sigfried. *Teoria Del Cine*. Edição Espanhola, Paidós, 1989.

LoBRUTTO, Vincent. *The Filmmakers's Guide to Production Design*. New York: Allworth Press, 2002.

RYU, Jae Hyung (2009). *The Cinema of Special Attractions and Its Representation of Reality: The comparison between the Early Tricks and Digital Effects*. Georgia: Georgia State University, 2009.



SILVA, Fabrício Basílio Pacheco da. *“Não pode ser, mas é”: fronteiras do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

SOUTO, Mariana. “O que teme a classe média brasileira? Trabalhar Cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo”. *Revista Contracampo*, Niterói, n. 25, p. 43-60, dez. 2012.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: Opacidade e Transparência*. 3. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

Filmografia

Água Negra (2005), de Walter Salles.

Amnésia (2000), de Christopher Nolan.

Contra a parede (2004), de Fatih Akin.

Donnie Darko (2001), de Richard Kelly.

Insônia (2002), de Christopher Nolan.

O grande truque (2006), de Christopher Nolan.

O homem sem passado (2002), de Akira Kaurismäki.

O sexto sentido (1999), de M. Night Shyamalan.

Os outros (2001), de Alejandro Amenazar.

Quando eu era vivo (2014), de Marco Dutra.

Trabalhar Cansa (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra.

Submetido em 14 de outubro de 2019 / Aceito em 12 de dezembro de 2019.