

ENCERRAMENTOS FÍSICOS, MOVIMENTOS AFETIVOS E RE-EXISTÊNCIAS: O QUE É ISSO, COMPANHEIRO? E AINDA ESTOU AQUI

Aline Vaz*

 <https://orcid.org/0000-0002-2416-200X>

Valquíria Michela John**

 <https://orcid.org/0000-0003-3463-6528>

Como citar este artigo: VAZ, A.; JOHN, V. M. Encerramentos físicos, movimentos afetivos e re-existências: *O que é isso, companheiro?* e *Ainda estou aqui*. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 1-18, maio/ago. 2026. <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETDO18262>

Submissão: 23 de setembro de 2025. **Aceite:** 7 de janeiro de 2026.

Resumo: Investigamos o *espaço estético* e a *paisagem anestésica* a partir dos filmes brasileiros *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e *Ainda estou aqui* (Walter Salles, 2024), que tematizam os anos ditatoriais no país (1964-1985). Discutimos como os ordenamentos estéticos dos dois filmes constituem uma transgressão na forma de vida automatizada, imposta pelo regime político, para a forma de vida estética, assim, apresentando-se uma possibilidade de re-existir. Para tanto, a análise enfatiza como a casa-calabouço (Fischer, 2006) e a casa-concha (Bachelard, 1989) aludem às políticas ditatoriais e articulam formas e modos de convívios familiares que se configuram como paisagens anestésicas (casa-calabouço); ou como as imagens de rupturas, escapatórias e fraturas desses enrijecimentos anestésicos superam a automatização do cotidiano e os quadriculamentos opressores, apropriam-se, imgeticamente, do lugar de morada como propulsor de experiências sensíveis e constituem-se como espaços estéticos (casa-concha).

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Experiência estética. Regime ditatorial. Paisagens anestésicas. Espaços estéticos.

* Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), Curitiba, PR, Brasil. E-mail: alinevaz900@gmail.com

** Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, PR, Brasil. E-mail: vmichela@gmail.com

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

■ O filme de Bruno Barreto, de 1997, *O que é isso, companheiro?* é uma adaptação do livro homônimo de Fernando Gabeira que conta a história do sequestro do embaixador dos Estados Unidos, em 1969, em prol da libertação de presos políticos. *Ainda estou aqui*, de Walter Salles, lançado nos cinemas em 2024, é baseado no livro de mesmo nome de Marcelo Rubens Paiva, sobre a história de sua família, marcada pela prisão e pelo desaparecimento do patriarca Rubens Paiva em 1971, assassinado pelos militares. O filme de Barreto foi indicado à categoria de Melhor Filme Internacional no Oscar de 1998, enquanto o filme de Salles levou o prêmio em 2025.

Trata-se de filmes que tematizam a ditadura civil-militar no Brasil que se manteve instaurada no país no período de 21 anos, entre 1964 e 1985. O lugar da casa em ambas as obras acabam por funcionar como metáfora e metonímia de sistemas de vigilância que delineiam quadriculamentos de ambientes domésticos. A partir de Michel Foucault (2014), entende-se o quadriculamento como organizador de trânsitos e espaços físicos que se evidencia em composições arquitetônicas projetadas para interditar ou viabilizar canais de comunicação que garantam estruturas de poder pré-convencionadas, definindo e regulando modalidades de atuações de corpos “protetores” e de corpos “protegidos” – o que assegura, quase sempre, relações regidas pelo binômio dominador/dominado. Esses quadriculamentos poderão ser observados em lugares encerrados, como presídios, conventos, escolas e, finalmente, a casa familiar.

O estudo se desenvolve, portanto, a partir da observação da composição imagética do lugar da casa que pode oprimir por meio de quadriculamentos restritivos e acolher em termos greimasianos pelas fraturas que se efetivam por momentos de alumbramentos, possibilitando experiências estéticas, e pelas escapatórias que, diferentemente da fratura, não tem um efeito accidental, mas o esforço para uma construção do sensível e uma busca dinâmica pela desautomatização do cotidiano. Propomos olhar para como os filmes *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e *Ainda estou aqui* (Walter Salles, 2024) enquadram convívios familiares em *casa-calabouço* (Fischer, 2006) e/ou *casa-concha* (Bachelard, 1989) – a primeira se caracteriza por aprisionar insidiosamente, enquanto a segunda se define por acolher benevolmente.

Essas definições não são fixas e rígidas, e por vezes os enquadramentos cinematográficos de quadriculamentos domésticos, por meio de estratégias estéticas, produzem efeitos de sentido de casa-concha, por outras de casa-calabouço. O que, conseqüentemente, permite que as personagens transitem nesses ambientes potencialmente anestésicos ou estésicos e se apropriem deles, conforme o movimento relacional que o cinema produz. Na perspectiva de Aline Vaz (2021), o lugar da casa no cinema poderá ser analisado como espaço constituído por meio dos movimentos afetivos e sensíveis do cotidiano – concernentes à estesia – ou em paisagens domésticas por intermédio da imobilidade dos corpos e do enrijecimento dos laços afetivos – aproximando-se da automatização opressiva do cotidiano: a anestesia. Algirdas J. Greimas (2002, p. 80) explica que “todo impulso em direção à estesia está ameaçado de uma recaída na anestesia” em um processo de automatização. Logo, na organização da imagem “familiar” – nos filmes analisados – questionamos em que medida se poderão constituir significativos fragmentos de uma sociedade que estabelece, organiza e compartilha

uma *memória ditatorial*: enquadrando instâncias de encarceramentos familiares e sociais, delineando escapatórias de regimes fechados que, inicialmente, parecem sem saída.

IMAGENS DE PAISAGENS ANESTÉSICAS E ESPAÇOS ESTÉSICOS: RESTOS E RASTROS DE DITADURAS

A semiótica, como disciplina, adquire autonomia e pode verificar os fatos da linguagem sem necessariamente depender de outras ciências; e “empenha-se, a partir daí, em analisar as crenças, os sentimentos e as atitudes que cada sociedade adota frente às suas linguagens” (Floch, 2001, p. 10). Segundo Jean-Marie Floch (2001), utilizar a linguagem seria expor ao julgamento individual ou coletivo o fenômeno da conotação. Colocar em discurso é, para a semiótica, construir um universo fictício, utópico, para em seguida fazer crer sua realidade. Essa perspectiva teórica nos possibilita explicitar o processo metodológico de análise realizado no presente artigo. Inspiradas no estudo do quadrado semiótico de A. J. Greimas e J. Courtés (1979), apresentamos a estruturação de nossa investigação por intermédio do *esquema semiótico* que se desenha orientado por elementos contrários: *espaço estético* e *paisagem anestésica* (Vaz, 2021).

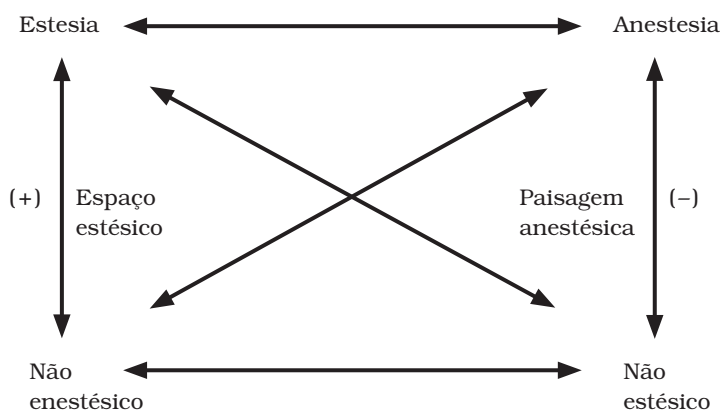


Figura 1 – Esquema adotado na análise

Fonte: Vaz (2021, p. 21).

A *estesia*, implicando o *não anestésico*, revela o valor positivo que se atrela ao *espaço estético*, apropriação do “sentido da vida” como “gesto estético” e do “estilo semiótico” como “estilo sensível”. Já a *anestesia*, atrelada ao *não estésico*, conduz o valor negativo que constitui a *paisagem anestésica*, dada pela carência de experiências interativas e intercomunicantes que se inscreve em uma forma de vida automatizada.

Buscando investigar o *espaço estético* e a *paisagem anestésica*, tratamos de abordar dois filmes: por um lado, *O que é isso, companheiro?*, que enquadra o ambiente convencionalmente *não estésico* – o lugar de um cativo – onde as formas e os modos de vida como gesto estético do viver com os *quadriculamentos* – que na perspectiva foucaultiana preservam e tentam perpetuar, com certa inteligência e eficiência, seus próprios sistemas de vigilâncias – acabam por se

ressignificar em *espaço estésico*, habitado por personagens que constroem o que Algirdas J. Greimas (2002) considera como fraturas e escapatórias; por outro lado, em *Ainda estou aqui*, no ambiente doméstico, lugar convencionalmente referenciado como *espaço estésico*, inesperadamente, há uma ruptura no cotidiano pelo valor negativo do *não estésico*: a *paisagem anestésica* delineada pelo aparelho disciplinar da ditadura que trabalha com o princípio da localização imediata, implicando o quadriculamento que instala “cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo” (Foucault, 2014, p. 140), precisará ser superada por uma família mutilada que tem a casa invadida e o convívio com o pai abortado; a coreografia na casa deverá ser refeita para que o movimento de saída venha a ser possível.

A distinção de paisagem e espaço se dá a partir de Milton Santos (1988), que considera a paisagem como tudo aquilo que está ao alcance de nossa visão; estar no alto de um edifício ou caminhando pela rua constrói a percepção do sujeito que vê a paisagem. A paisagem irá se transformar em espaço por meio da relação do território com a sociedade, ou seja, o espaço terá relação com o uso social – a paisagem seria a coisa, o espaço seria o processo. Nesse caso, o *espaço* da casa seria determinado como um conjunto articulado de coisas e seres que se relacionam ao ver, perceber e habitar experiências sensíveis:

O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento (Santos, 1988, p. 26).

Logo, entende-se que “a sociedade seria o ser, e o espaço seria a existência” (Santos, 1988, p. 27).

Nessa perspectiva, investigamos o *espaço estésico* e a *paisagem anestésica* com base nos filmes brasileiros *O que é isso, companheiro?* e *Ainda estou aqui*, que tematizam os anos ditatoriais no país (1964-1985), partindo do pressuposto de que poderá construir um espaço estésico aquele que um dia esteve acomodado na paisagem anestésica.

Olhamos para como os ordenamentos estéticos dos filmes em análise podem constituir uma transgressão na forma de vida automatizada, imposta pelo regime político, para a forma de vida estésica, assim, apresentando-se uma possibilidade de re-existir “apesar de...”¹ (Vaz, 2021). As narrativas do cotidiano nesses filmes seriam, portanto, construídas pela interação dos significados compartilhados entre os sujeitos da relação social e pela instabilidade vivida: “O vivido em Schutz é o vivido dos significados que sustentam as relações sociais. Porém, em Lefebvre, o vivido é mais que isso: é a fonte das contradições que invadem a cotidianidade de tempos em tempos, nos momentos de criação” (Martins, 1998, p. 5). Podemos pensar que é no cotidiano que as paisagens anestésicas se alteram em espaços estésicos, por meio das superações, que buscam constantemente transformar os incômodos em cômodos:

1 Tomando a ideia de Jacques Fontanille (2014, p. 70) no que diz respeito à atitude de o sujeito “continuar o curso da vida apesar de X”, Vaz (2021, p. 24) emprega a expressão “apesar de...”: “A pontuação, aqui, funciona como abrigo de interrogações, exclamações, pontos e vírgulas (incertezas, perplexidades, pausas) de uma vida cujo curso não é interrompido. As reticências indicam a omissão de algo que não se quer ou não se pode revelar, uma suspensão ou hesitação, além da alusão a aberturas de possibilidades, que no traçado dos três pontos representariam caminhos a serem percorridos (ressalvadas as incertezas que se aninham entre as fendas do incógnito)”.

Heller disse que só quem tem necessidades radicais pode querer e fazer a transformação da vida. Essas necessidades ganham sentido na falta de sentido da vida cotidiana. Só pode desejar o impossível aquele para quem a vida cotidiana se tornou insuportável, justamente porque essa vida já não pode ser manipulada (Martins, 1998, p. 6).

Assim, poderá construir um espaço estésico aquele que um dia esteve acomodado na paisagem anestésica; há de se constituir uma transgressão na forma de vida automatizada para a forma de vida estésica, assim, apresentando-se uma possibilidade de re-existir “apesar de...”.

[...] é no instante dessas rupturas do cotidiano, nos instantes da inviabilidade da reprodução, que se instaura o momento da invenção, da ousadia, do atrevimento, da transgressão. E aí a desordem é outra, como é outra a criação. Já não se trata de remendar as fraturas do mundo da vida, para recriá-lo. Mas de dar voz ao silêncio, de dar vida à História (Martins, 1998, p. 6).

Não gratuitamente é o lugar da casa que possibilita os efeitos de sentido que ressignificam as paisagens anestésicas em espaços estésicos, pois é a partir desse ambiente familiar que os ordenamentos arquitetônicos podem oprimir por meio de quadriculamentos (Foucault, 2014) ou acolher pelas fraturas e escapatórias (Greimas, 2002).

Na análise realizada, olhamos atentamente para como a casa-calabouço (Fischer, 2006) e a casa-concha (Bachelard, 1989) – enquadradas pelo cinema como personagens delineadas em imagens metonímicas e metafóricas – aludem às políticas ditatoriais e articulam, por meio de imagens em que têm lugar a apatia, a omissão, a paralisia e o encerramento dos corpos, formas e modos de convívios familiares que se configuram como *paisagens anestésicas* (casa-calabouço); ou imagens de rupturas, escapatórias e fraturas desses enrijecimentos anestésicos superam a automatização do cotidiano e os quadriculamentos opressores, apropriam-se, imageticamente, do lugar de morada como propulsor de experiências sensíveis e constituem-se como *espaços estésicos* (casa-concha).

CASAS TOMADAS: RESISTÊNCIA E RE-EXISTÊNCIA

Nos dois filmes em análise, as narrativas ditatoriais são colocadas em cena em ambientes domésticos que se ressignificam em cativeiros. Com base nesses ambientes, examinamos como o lugar da casa pode oprimir por meio de quadriculamentos restritivos e acolher pelas fraturas e escapatórias greimasianas. A partir das estratégias narrativas, as imagens dão a ver os ambientes domésticos em áreas de convívios de acordo com a seguinte classificação: 1. áreas de convívios voluntários; 2. áreas de convívios impostos; e 3. áreas de convívios abortados (Vaz, 2021). Ainda, é importante ressaltar que a constituição em *paisagem* ou em *espaço* dessas áreas de convívios é delimitada por linhas tênues e eventualmente transitórias.

A arquitetura do ambiente de morada de *O que é isso, companheiro?* apresenta um casarão cercado por uma grande muralha cinza de tijolos e contornado por grandes montanhas verdes. A rua parece pouco movimentada, com escassos elos entre o interno e o externo (Figura 2).



Figura 2 – Vista geral da casa de *O que é isso, companheiro?*

Fonte: Frame do filme *O que é isso, companheiro?*.

A casa de *Ainda estou aqui* tem janelas verdes e uma cerca baixa; localizada na esquina, constrói um forte elo entre o espaço interno e o externo; as personagens transitam facilmente entre a casa, a rua e a praia, inclusive o cão da família consegue fugir para a rua, vindo a falecer. A praia e as montanhas do Rio de Janeiro emolduram a casa entre os prédios que tomam a orla (Figura 3).



Figura 3 – Vista geral da casa de *Ainda estou aqui*

Fonte: Frame do filme *Ainda estou aqui*.

A casa de *O que é isso, companheiro?*, além de ser um cativado, no qual há um refém, com convívios impostos, representa um regime ditatorial, que evita a entrada de militares que, apesar da ronda, nunca ultrapassam o portão. Já a casa de *Ainda estou aqui*, que garante a liberdade de seus moradores, livres para ir e vir, com convívios voluntários, onde o movimento se dá fluido e ondulante como o mar que se vê no horizonte, logo sofre com algo que poderia ser comparado ao

fenômeno da ressaca marítima. Temos, enfim, ambientes tomados pela contraditoriedade do abrigo e da opressão inerente à “seguridade” do doméstico.

No interior da casa de *O que é isso, companheiro?*, o local que se faz cárcere do embaixador dá a ver planos em que vemos janelas fechadas, ambientes escuros e uma câmera vigilante que por vezes não transpõe as portas (Figura 4). Ali todos se tornam prisioneiros nessa casa-calabouço, que esconde segredos e transgressões, que tem como função principal esconder um refém. No aprisionamento do embaixador, as personagens tornam-se enclausuradas em enquadramentos que colocam todos em planos semelhantes, emoldurados por janelas venezianas (Figura 5) que guardam a contraditoriedade do encerramento e da abertura, permitindo a conexão entre o dentro e o fora.



Figura 4 – Interior da casa de *O que é isso, companheiro?*

Fonte: Frames do filme *O que é isso, companheiro?*.



Figura 5 – Janelas na casa de *O que é isso, companheiro?*

Fonte: Frames do filme *O que é isso, companheiro?*.

A casa-calabouço ganha contornos de casa-concha, onde as personagens não se limitam à condição de aprisionadas, mas encolhidas, não mais em um

cativeiro, mas no canto do mundo. Para Bachelard (1989, p. 197), “encolher pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se”. Nessa concepção, o sujeito tende a buscar o seu canto no mundo: encolhido, sente-se em casa, encontra o seu lugar, compreendendo o próprio mundo dentro de si mesmo. Ou seja, o canto no mundo está dentro do sujeito arredondado em si: concentrar-se em si é compreender o mundo e apropriar-se dele estética e esteticamente. O lugar da casa no filme de Barreto ganha significados positivos, superando a paisagem potencialmente anestésica do cárcere em espaço estético. Quando vemos brechas com feixes luminosos, simbolizando a mudança na relação entre os sequestradores e o refém, ocorre a fratura em uma situação acidental em que as personagens se olham sem a mediação de óculos escuros e capuzes, permitindo então um movimento relacional no convívio entre as personagens, que podem se identificar no olhar do outro (Figura 6). Ou seja, o momento em que o embaixador vê os seus sequestradores funciona como um alumbramento que lhe permite tornar-se cúmplice de seus algozes, em um convívio não mais imposto, mas voluntário. Também as personagens Paulo e Maria se rendem ao sentimento amoroso, e as interações entre os corpos se efetivam (Figura 7).



Figura 6 – Brechas de luz no interior da casa de *O que é isso, companheiro?*

Fonte: Frames do filme *O que é isso, companheiro?*.



Figura 7 – Relacionamento amoroso de Paulo e Maria

Fonte: Frames do filme *O que é isso, companheiro?*.

A fratura identificada nas formas de apropriação do ambiente pelas personagens permite o vislumbre de contornos e rupturas entre o dentro e o fora das janelas do mundo, janelas físicas e simbólicas que nos permitem sonhar, mas

também permitem a deformação da visão redefinida pelas molduras: “o poeta, como tantos outros, sonha atrás da vidraça. Contudo, no próprio vidro, descobre uma pequena deformação que vai propagar a deformação do universo” (Bachelard, 1989, p. 299). Rosana de Lima Soares (2001, p. 37) define a janela como espelho do mundo, o desejo da identificação no vazio emoldurado, interação entre os espaços internos e externos:

[...] as janelas que se abrem a paisagens paradisíacas, as janelas que permitem sair e ver o mundo, as janelas que trazem luminosidade para os interiores escuros (dos lugares ou de nós mesmos). A escuridão é, assim, moldura tanto da tela (do quadro, do cinema) como da janela (que deveria justamente trazer luz). E o que tal escuridão evocaria? A falta, o vazio, a hiância constituinte do sujeito. Tal vazio, entretanto, é de uma natureza outra: trata-se de uma brecha que deve permanecer enquanto tal, que deve permanecer vazia por ser estruturante.

As janelas venezianas de *O que é isso, companheiro?* passam a funcionar como brechas, permitindo um olhar para fora, o que antecede o atravessamento de uma brecha maior, que garante a saída, a porta que para Bachelard (1998, p. 342) consiste no cosmos do *entreaberto*:

[...] a origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneios. Às vezes, ei-la bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Às vezes, ei-la aberta, ou seja, escancarada.



Figura 8 – Janelas venezianas e suas brechas

Fonte: Frames do filme *O que é isso, companheiro?*.

Por sua vez, em *Ainda estou aqui* a ocupação da casa se dá primeiramente por interações do cotidiano, os cuidados com o cão, a organização da mala de viagem com o casaco passado de mãe para filha, o suflê servido por Eunice Paiva,

DOSSIÊ

o dente de leite da filha são construções sensíveis, como escapatórias greimasianas que pelo movimento relacional permitem que os quadriculamentos da casa se constituam em espaços estésicos (Figura 9). Na cena da dança ao som de “Take me back to Piauí”, de Juca Chaves, pais, filhos e amigos realizam uma coreografia coletiva em que os pares se revezam e preenchem o ambiente, efetivando essa busca dinâmica pela desautomatização do cotidiano (Figura 10).



Figura 9 – Cotidiano na casa da família Paiva

Fonte: Frames do filme *Ainda estou aqui*.



Figura 10 – Cenas do cotidiano na casa da família Paiva

Fonte: Frames do filme *Ainda estou aqui*.

Não obstante a apropriação do espaço estésico, a narrativa demarca um momento de ruptura na composição estética e forma de apropriação do ambiente doméstico. Trata-se de quando Eunice vê o carro do Exército passando em frente à sua casa, construindo uma espécie de barreira entre o espaço da praia e o ambiente doméstico (Figura 11).



Figura 11 – Caminhões do Exército em frente à casa Paiva

Fonte: Frame do filme *Ainda estou aqui*.

Há então uma sucessão de cenas que enfatizam elementos de produção da memória: 1. Rubens manuseando cartas (aquelas que seriam responsáveis pela sua prisão?) (Figura 12); 2. a família reunida assistindo aos vídeos da filha em Londres, enquanto Rubens faz a leitura em voz alta da carta recebida com as imagens da viagem (Figura 13); 3. Rubens e Eunice no escritório organizando as fotografias da família, momento em que a casa é tomada pelos militares (Figura 14).



Figura 12 – Rubens Paiva manuseia cartas

Fonte: Frame do filme *Ainda estou aqui*.

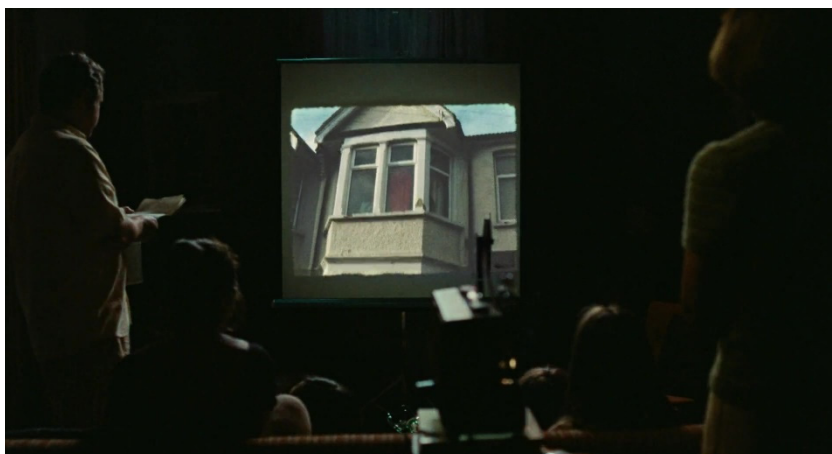


Figura 13 – Leitura da carta

Fonte: Frame do filme *Ainda estou aqui*.



Figura 14 – Fotografias da família

Fonte: Frames do filme *Ainda estou aqui*.

Rubens então é levado para fora da casa, momento em que o convívio com o marido e com o pai é abortado, enquanto os militares ali permanecem, tomando a casa e impondo-lhes o convívio. Sobre essa relação entre a casa e os regimes ditatoriais, notemos que, em 1943, a Argentina sofreu o golpe militar. Em 1946 aconteceu a eleição presidencial do militar Juan Domingo Perón, ano em que “Casa tomada”, conto de Julio Cortázar, foi originalmente publicado em *Los Anales de Buenos Aires*, revista literária editada por Jorge Luis Borges. Em 1951, “Casa tomada” abre o livro de estreia de Cortázar, *Bestiário*. O conto expõe o cotidiano de dois irmãos – o narrador e Irene – que convivem em uma espaçosa e antiga casa herdada da família, com as memórias da bisavó e do bisavô, do avô paterno, dos pais e da infância. O narrador em primeira pessoa tem por prazer a literatura, Irene passa os dias a tricotar. A rotina metódica entre limpar os cômodos da casa das 7 às 11 horas, preparar o almoço entre 11 horas e meio-dia e deixar a tarde passar entre páginas de livros e romances de lã é rompida e tomada pela invasão de ruídos – de supostos inimigos. Buscando fugir dos barulhos que atormentam e dos perigos que se prenunciam, o irmão fecha uma porta que divide a casa. O lar fica menor e agora os deveres da manhã não precisam mais iniciar-se tão cedo, às 7 horas, podendo ser realizados a partir das 9h30. Já acostumados com a nova dinâmica espacial da casa, outra vez o lugar que

lhes pertence é invadido e tomado, forçando-os a deixar a casa por completo: passam, então, a caminhar pelas ruas da capital argentina.

Em *Ainda estou aqui* há algo de “Casa tomada”, de Cortázar: a presença do “estranho”² que interfere na rotina e na apropriação da casa. A configuração da casa se transforma, torna-se diminuta, impondo-se barreiras. No filme de Salles, a apropriação de um espaço estético dá lugar para os modos de se darem a ver possivelmente uma paisagem anestésica, ambientes pouco iluminados e personagens encurraladas no vão das portas, que não representam mais travessias, mas poucas aberturas para olhares que vivem à espreita (figuras 15 e 16). As portas emolduram Eunice em um efeito *mise-en-abyme*, causando uma sensação de abismo, enclausurando a personagem no encerramento dos quadriculamentos da casa (Figura 17).



Figura 15 – Mudança na iluminação dos ambientes internos da casa

Fonte: Frames do filme *Ainda estou aqui*.

² O *unheimlich* (o estranho) é entendido como “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho [...]”, proveniente de “algo familiar que foi reprimido” (Freud, 1996, p. 238).



Figura 16 – Fechamento para o olhar nos ambientes internos da casa

Fonte: Frames do filme *Ainda estou aqui*.



Figura 17 – Eunice emoldurada pelas portas da casa

Fonte: Frames do filme *Ainda estou aqui*.

Logo, a família busca reinventar o cotidiano doméstico, “apesar de...” (o pai/marido desaparecido, mãe e filha detidas, a falta de dinheiro e de notícias etc.); os familiares buscam, no movimento afetivo, superar a paisagem anestésica imposta pelo regime militar que aborta o convívio com Rubens Paiva. Na configuração arquitetônica, as janelas possibilitam que as personagens vigiem seus vigilantes (Figura 18); presas no ambiente do que seria uma casa-calabouço pela opressão militar, encolhem-se em si mesmas na casa-concha para que possam se atirar ao mundo. Em *Ainda estou aqui* e *O que é isso, companheiro?*, as personagens conseguem sair, deixando o ambiente arquitetônico para trás.



Figura 18 – A casa como espaço de vigília da vida externa

Fonte: Frames do filme *Ainda estou aqui*.

Ambos os filmes encerram a narrativa fílmica com a fotografia de coletivos que tiveram seus corpos marcados pelos encerramentos físicos e simbólicos de casas domésticas, calabouços, cativerios e conchas, personagens encolhidas para se atirar ao mundo, dando a ver os modos de apropriação dos ambientes domésticos que se revelam na superação da paisagem anestésica em espaço estésico.

As fotografias reiteram o lugar da memória que os filmes buscam recuperar ao tematizarem histórias da ditadura, contra uma “reconciliação amnésica”, manifesta pela considerada “moda do esquecimento” – um igualmente amnésico do passado que interfere no presente (Sarlo, 2016, p. 39). O espaço estésico transborda o lugar da casa e encontra lugar nas relações afetivas entre os moradores – não gratuitamente, as personagens se reúnem em ambientes externos para o enquadramento da foto (Figura 19). As personagens constroem transgressões nas formas do habitar, para a forma de vida estésica, assim, dando a ver na resistência uma possibilidade de re-existência “apesar de...”.



Figura 19 – Personagens reunidas na cena final dos filmes

Fonte: Frames dos filmes *O que é isso, companheiro?* e *Ainda estou aqui*.

Na perspectiva de Jacques Fontanille (2014), notamos uma categoria genérica do ser/estar junto, *agir com* ou *agir contra* que poderá originar experiências interacionais esquematizadas em “estilos figurais”. Desse modo, destaca-se o seguinte esquema: *ser e fazer com > conviver > forma de vida humana*. Assim, vemos nos dois filmes analisados que o espaço estético efetiva, talvez, “com efeito, a prática de Spinoza que condensa várias dimensões do ‘curso de vida’ onde perseverar, na verdade, não é somente ‘continuar’, mas ‘continuar contra ou despeito de’ algo que impediria de continuar” (Fontanille, 2014, p. 70, grifos nossos). Ao *agir contra* (as formas opressoras), o *agir com* (aqueles que compartilham o viver junto) permite a apropriação do espaço estético e a criação de uma vida em movimento. Ou seja, o *agir contra* seria a resistência, enquanto o *agir com*, a re-existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao discutir duas narrativas cinematográficas que, embora tratem tematicamente do mesmo contexto histórico – a ditadura militar brasileira –, estão distantes quase três décadas em termos de produção e realizadas por diretores distintos, foi possível identificar vários processos de continuidade, sobretudo estéticas.

Essa continuidade pode ser constatada nas formas de quadriculamentos dos dois espaços primordiais das duas narrativas – as casas. Estas, embora não seja nossa intenção aqui afirmar isso em termos teóricos, acabam por se configurar como “personagens” importantes para o desenvolvimento das narrativas. Assim como a ditadura que representam no plano do simbólico, as casas se fecham e aprisionam e se “abrem lentamente”, algumas vezes subvertendo seu próprio sentido. A casa dos Paiva, em *Ainda estou aqui*, inicialmente espaço de aconchego, de vida familiar cotidiana, logo se converte em aprisionamento (em todos os seus sentidos); a casa-calabouço de *O que é isso, companheiro?* se apresenta como espaço que aprisiona e depois se transforma em local de constituição de laços afetivos. Nessa “subversão”, constituída pelos quadriculamentos que se dão na alternância entre o estético e o anestésico, ambas as casas deixam a ver modos de resistência, uma possibilidade de re-existência “apesar de...”.

Como destacado por Vaz (2021), a análise reafirma o importante papel narrativo/estético ocupado pela “personagem” casa no cinema. Ao compararmos os modos de construção narrativa que ocupam nos dois filmes, confirmamos o trânsito narrativo conferido a esse sítio singular que ora evidencia os movimentos afetivos e sensíveis do cotidiano (estesia), ora se converte em paisagens domésticas que enfatizam a imobilidade dos corpos e o enrijecimento dos laços afetivos, e apontam para a automatização opressiva do cotidiano (anestesia). Nesse movimento que se alterna – entre os filmes e nos próprios filmes –, as casas de *Ainda estou aqui* e *O que é isso, companheiro?* acabam por se configurar como espaços de luta pela memória, em ambos os casos uma luta dupla: a memória do próprio período ditatorial representado nas narrativas e a memória do tempo presente que nos convida a olhar, sentir e lutar para não repetir.

Os quadriculamentos que operam sobre os modos de dar a ver dos espaços estéticos e anestésicos, inclusive ou sobretudo suas alternâncias, também nos provocam a sentir que, apesar de todos os enclausuramentos, há sempre brechas a serem exploradas, nem que seja de uma pequena réstia de sol que entra

pela persiana e ilumina os períodos obscuros. A partir do mais singelo cotidiano, convida-nos a resistir, ou, como na frase que ficou famosa a partir do filme, dita por Eunice Paiva (Fernanda Torres): “Sorriam, nós vamos sorrir!”.

PHYSICAL ENCLOSURES, AFFECTIVE MOVEMENTS, AND RE-EXISTENCES: O QUE É ISSO, COMPANHEIRO? AND AINDA ESTOU AQUI

Abstract: We investigate the *aesthetic space* and the *anesthetic landscape* through the Brazilian films *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) and *Ainda estou aqui* (Walter Salles, 2024), which address the years of dictatorship in the country (1964-1985). We discuss how the aesthetic arrangements of both films constitute a transgression of the automated way of life imposed by the political regime, toward an *aesthetic way of life*, thus presenting a possibility of re-existing. To this end, the analysis emphasizes how the *dungeon-house* (Fischer, 2006) and the *shell-house* (Bachelard, 1989) allude to dictatorial politics and articulate forms and modes of family coexistence that take shape as anesthetic landscapes (*dungeon-house*); or, on the other hand, how images of ruptures, escapes, and fractures of these anesthetic rigidities overcome the automation of daily life and oppressive grids, re-appropriate, imagetically, the dwelling place as a propeller of sensitive experiences, and are constituted as aesthetic spaces (*shell-house*).

Keywords: Brazilian cinema. Aesthetic experience. Dictatorial regime. Anesthetic landscapes. Aesthetic spaces.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CORTÁZAR, J. Casa tomada. In: CORTÁZAR, J. *Bestiario*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, 2014. p. 1-8.
- FISCHER, S. *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Saura e Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.
- FLOCH, J.-M. *Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.
- FONTANILLE, J. Quando a vida ganha forma. In: NASCIMENTO, E. M. F. dos S.; ABRIATA, V. L. R. (org.). *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, 2014. p. 55-85.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- FREUD, S. O estranho. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (edição standard brasileira). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- MARTINS, J. S. O senso comum e a vida cotidiana. *Tempo Social*, v. 10, p. 1-8, 1998.
- SANTOS, M. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- SARLO, B. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 2016.

SOARES, R. de L. Telas e janelas, molduras das imagens. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 28, n. 16, p. 31-44, 2001.

VAZ, A. *Nuevo cine argentino e políticas neoliberais pós-ditaduras*: paisagens anestésicas e espaços estéticos em Lucrecia Martel e Pablo Trapero. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2021.