

A CINEMATOGRAFIA DE A CASA: PRESENÇA, ATMOSFERA E *STIMMUNG*

Paulo Souza dos Santos Júnior¹

Resumo: Este artigo aprofunda a análise da fotografia em *A Casa* (*La Casa Muda*, Gustavo Hernández, 2010) ao relacionar sua estética de terror psicológico com os conceitos de presença, atmosfera e *Stimmung*, desenvolvidos por Hans Ulrich Gumbrecht (2010; 2014). Partindo do princípio de que o cinema atua como meio de experiência sensorial imanente, argumenta-se que a fotografia do filme transcende a dimensão narrativa para compor um campo de presença capaz de tornar o medo quase tangível. A escolha pelo plano-sequência contínuo intensifica a imersão sensorial, pois a ausência de cortes direciona o foco para a duração real dos acontecimentos e para a corporalidade da protagonista. O jogo de luz e sombra, associado a uma iluminação pontual (lanternas e espaços escuros), reforça a sensação de clausura e vulnerabilidade, convertendo a casa em um “corpo atmosférico” que envolve tanto personagem quanto espectador. Assim, ao privilegiar a materialidade da imagem e dos sons sobre a lógica interpretativa, *A Casa* exemplifica como a linguagem cinematográfica pode encarnar o horror, alinhando-se às reflexões de Gumbrecht sobre a força sensível da arte.

Palavras-chave: Cinematografia; Presença; *Stimmung*; Cinema uruguaio; Gumbrecht.

THE CINEMATOGRAPHY OF A CASA: PRESENCE, ATMOSPHERE, AND *STIMMUNG*

Abstract: This article delves into the cinematography of *A Casa* (*La Casa Muda*, Gustavo Hernández, 2010) by examining its psychological horror aesthetic through the lens of Hans Ulrich Gumbrecht’s concepts of presence, atmosphere, and *Stimmung* (2010; 2014). Starting from the idea that cinema operates as a medium for immanent sensory experience, the argument is that the film’s photography goes beyond mere storytelling to construct a field of presence that renders fear almost tangible. The continuous long take intensifies this sensory immersion, as the absence of cuts shifts emphasis to real-time duration and the protagonist’s embodied experience. Meanwhile, the interplay of light and shadow—often limited to lantern beams and enveloping darkness—amplifies the sense of confinement and vulnerability, turning the house into an “atmospheric body” that envelops both character and viewer. By privileging the materiality of image and sound over interpretative logic, *A Casa* exemplifies Gumbrecht’s views on art’s capacity to produce a striking, corporeal impact.

Keywords: Cinematography; Presence; *Stimmung*; Uruguayan cinema; Gumbrecht.

¹. Pós-doutorando em Cinema (PPGCine-UFF), doutor e mestre em Comunicação (PPGCOM-UFPE). Coordena a área de Exposições do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB/RJ). Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7526050240389924>.

Introdução

Como um modesto filme, repleto de clichês do cinema de horror, rodado em uma câmera fotográfica, com orçamento de US\$ 6 mil e quatro dias de filmagem, conseguiu se tornar uma sensação em alguns dos principais festivais de cinema do mundo e hoje é frequentemente listado como uma das obras mais representativas da história do cinema uruguaio? Essa é a pergunta que muitos fazem ao se deparar com *A Casa* (*La Casa Muda*, dir. Gustavo Hernández, 2010). O filme, fotografado por Pedro Luque, emergiu como uma das surpresas mais comentadas do Festival de Cannes de 2010, integrando a seleção da Quinzena dos Realizadores. Com uma narrativa minimalista e atmosfera claustrofóbica, a obra conquistou atenção internacional ao revisitar convenções do gênero de terror, utilizando recursos técnicos modestos de forma inventiva. A recepção entusiástica em Cannes não apenas projetou o diretor de fotografia no cenário global, como também destacou a capacidade do cinema uruguaio de transcender limitações orçamentárias com criatividade, consolidando *A Casa* como um marco na produção audiovisual do país. O filme uruguaio notabilizou-se por sua proposta de filmagem em um suposto plano sequência ininterrupto, aliado a um orçamento reduzido. A produção acompanha Laura (Florencia Colucci) e seu pai (Gustavo Alonso) em uma casa de campo isolada, onde eventos perturbadores ocorrem ao longo de uma única noite. O que inicialmente se apresenta como uma narrativa de terror psicológico revela-se, na verdade, uma experiência sensorial imersiva, em que a fotografia cinematográfica desempenha papel central.

O longa-metragem inscreve-se no contexto de uma tradição de cinema de horror latino-americano que, a despeito de restrições orçamentárias severas, busca na exploração da materialidade da imagem e na construção atmosférica um campo de experimentação formal e narrativa. O cinema de horror latino-americano distingue-se por sua abordagem crítica e reflexiva de temas sociais e políticos, utilizando o medo e a tensão como ferramentas para explorar questões como desigualdade, violência e corrupção. As narrativas frequentemente incorporam personagens e cenários profundamente enraizados na cultura local, incluindo lendas urbanas,

figuras folclóricas e paisagens características, o que confere autenticidade e relevância às obras. Além disso, o hibridismo de gêneros é uma característica marcante, com produções que combinam elementos de horror com drama e fantasia, permitindo uma experimentação criativa que enriquece o gênero e oferece novas perspectivas ao público. Essas particularidades contribuem para a formação de uma identidade distinta do gênero na região, diferenciando-o de outras tradições cinematográficas globais e destacando sua capacidade de inovar e refletir criticamente sobre a realidade social.

Alegando inspiração em um caso real ocorrido no Uruguai na década de 1940, a narrativa de *A Casa* apresenta Laura, uma jovem confinada em uma casa isolada, cuja arquitetura precária e iluminação rarefeita se tornam elementos centrais na construção da tensão. A recepção internacional da obra, com exhibições em eventos de prestígio como Sundance e Sitges, além da já mencionada *Quinzena dos Realizadores* em Cannes, evidencia sua relevância no circuito do cinema de gênero e reforça o interesse crescente por uma produção latino-americana que, ao invés de reproduzir modelos clássicos do horror, articula uma gramática própria de imersão sensorial.

Realizado com um orçamento estimado em 6 mil dólares, *A Casa* exemplifica a potência estética de uma economia de recursos que se traduz em escolhas formais precisas. O filme se notabiliza pela simulação de um plano-sequência contínuo, estratégia que remete a experimentações da mise-en-scène como a de *Festim Diabólico* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948) ou *Arca Russa* (*Russian Ark*, Alexander Sokurov, 2002), mas que, no caso do filme de Hernández, adquire uma função crucial na composição da atmosfera de clausura. A câmera conduzida por Pedro Luque, com movimentações restritas e iluminação mínima, amplifica o efeito de confinamento e instabilidade, deslocando o eixo tradicional da construção do medo no cinema de horror, que frequentemente recorre a estratégias explícitas de choque ou monstros visíveis. Aqui, o horror emerge do espaço, da duração e do som.

A Casa se constrói a partir de um envolvimento quase físico do espectador com a experiência da protagonista, efeito intensificado pelo modo como a câmera parece respirar junto à personagem, comprimindo sua liberdade de ação e impondo ao público uma sensação palpável

de vulnerabilidade. O impacto internacional do filme se desdobra na realização da refilmagem estadunidense *A Casa Silenciosa* (*Silent House*, Chris Kentis e Laura Lau, 2011), protagonizado por Elizabeth Olsen. Embora tenha recebido críticas mistas, a refilmagem indica a ressonância estética da obra original e seu potencial de diálogo com o mercado global. Mais do que isso, *A Casa* consolida-se como um exemplo de uma vertente do horror latino-americano que, ancorado na restrição material, transforma a economia da produção em gesto estético. Nesse sentido, o filme constitui uma referência relevante para a investigação dos modos de produção do medo no cinema contemporâneo, confirmando o potencial do horror enquanto forma de experimentação formal.

Comentários sobre a pesquisa

Seguindo as reflexões de Hans Ulrich Gumbrecht, sobretudo em seu estudo *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, este artigo propõe uma análise aprofundada da fotografia de *A Casa*, ressaltando como a noção de *presença* — isto é, a experiência sensível que antecede a interpretação — se manifesta na luz, no enquadramento e no movimento de câmera. Ao mesmo tempo, recorre-se ao conceito de *Stimmung*, ou atmosfera, para explicar como o espaço doméstico claustrofóbico e a iluminação diegética constroem uma ambiência de medo. Em diálogo com Gernot Böhme (1993), examina-se a concepção de *atmosfera* como algo que envolve tanto o sujeito quanto o espaço. Ademais, a abordagem de Laura Marks (2000) sobre sensorialidade no cinema contribui para entender como os elementos visuais provocam reações táteis e envolvem o espectador de forma corpórea.

A relação entre técnica cinematográfica e experiência sensorial ganha profundidade quando analisada através das categorias filosóficas de Gumbrecht. O autor propõe distinguir entre cultura de significado (interpretação simbólica) e cultura de presença (experiência material), dualidade que ilumina a fotografia de *La casa muda*. Este filme, ao priorizar a imersão corpórea sobre a interpretação narrativa, constrói um “ambiente de sentido” que emerge da interação

entre espaço, luz e corpo. Neste artigo, exploramos como a câmera de Pedro Luque e a direção de Gustavo Hernández constroem uma atmosfera que não apenas *representa*, mas *encarna* o horror.

A metodologia adotada nesta investigação combina análise fílmica e revisão bibliográfica orientadas pelos conceitos de presença, atmosfera e *Stimmung* propostos por Gumbrecht. Em primeiro lugar, realizou-se um levantamento bibliográfico de textos fundamentais, sobretudo as obras de Gumbrecht (2010; 2014), bem como de Gernot Böhme (1993) e Laura Marks (2000), com o objetivo de estabelecer um referencial teórico que sustentasse o estudo da experiência sensorial no cinema. Em seguida, aplicou-se um método de análise fílmica pautado pela leitura atenta dos elementos formais do filme, notadamente a fotografia e a decupagem em plano-sequência.

Buscou-se, então, descrever e interpretar de forma sistemática como as escolhas técnicas — iluminação, enquadramento, texturas visuais, desenho de som — contribuem para a construção de uma presença (no sentido gumbrechtiano) que precede ou transcende a dimensão narrativa. Para isso, recorreu-se a um procedimento de observação analítica de cenas selecionadas, identificando a interação entre a materialidade fílmica (luz, cor, movimento de câmera) e o envolvimento sensorial do espectador. A análise hermenêutica, por fim, aproximou-se das discussões sobre afeto e atmosfera, reconhecendo a pertinência de um olhar interdisciplinar para apreender a complexidade da experiência estética. Assim, diálogos entre teoria, leitura fílmica e atenção aos contornos sensoriais da obra constituem o núcleo metodológico desta pesquisa.

Presença e o Plano Sequência como Corpo-Câmera

Gumbrecht (2010) define presença como a experiência de “estar diante de” algo que afeta os sentidos antes de qualquer mediação interpretativa. Em *A Casa*, essa noção materializa-se radicalmente por meio do plano sequência de 78 minutos, que opera como dispositivo de

imersão sensorial. Ao eliminar cortes e edições, o filme coloca o espectador em sintonia tátil com a protagonista Laura, aproximando-o fisicamente de sua respiração ofegante, do tremor de suas mãos e da umidade de seu rosto em *closes* que privilegiam a fisicalidade sobre a psicologização. A câmera, em movimento contínuo, configura-se não apenas como observadora, mas como extensão corpórea da personagem, traduzindo a experiência do medo em uma dimensão visceral.

Essa estratégia ecoa a ideia de Gumbrecht (2010) de que a arte pode produzir “efeitos de presença” ao enfatizar a materialidade do *medium*. A escolha pelo plano-sequência, uma decisão de montagem que opta pela continuidade em detrimento da fragmentação tradicional de planos, transfere o peso da experiência para a duração real, alinhando-se ao *temps mort* do cinema realista, porém com uma virada fenomenológica: o tempo não é representado, mas vivido em sincronia com o espectador. O horror, nesse contexto, emerge menos como narrativa codificada e mais como fenômeno fisiológico, articulando-se na tensão entre a presença sensorial (o impacto imediato da imagem e do som) e a construção simbólica do medo. Como ressalta Gumbrecht (2010, p. 13), a presença envolve aquilo que “pode ter impacto imediato em corpos humanos”, um princípio que o filme radicaliza ao converter a câmera em um “corpo perceptivo” que desestabiliza a distância entre observador e cena.

A materialidade do medo ganha contornos ainda mais nítidos quando analisada à luz das reações fisiológicas do medo enquanto afeto, descritas por Jean Delumeau (2009, p. 38): “a liberação de adrenalina, a aceleração do coração, a redistribuição vascular em proveito dos músculos”. Em *A Casa*, tais respostas são catalisadas pela estratégia espacial e sonora: a câmera serpenteia por corredores estreitos e cômodos obscuros, enquanto a quase ausência de trilha sonora — substituída por ruídos diegéticos amplificados (rangidos, sussurros, passos) — imersa o espectador em uma atmosfera de vulnerabilidade tátil.

A claustrofobia da casa abandonada, tratada como “paisagem do medo” no sentido proposto por Tuan (2005, p. 12), opera como extensão da psique da protagonista, borrando os limites entre espaço físico e subjetividade. Tomemos o medo das sombras, um dos mais primitivos da natureza humana (TUAN, 2005; DELUMEAU, 2009), como exemplo paradigmático dessas atmosferas. O escuro, enquanto ausência de luz, assume um papel central no horror:

sendo a fotografia uma técnica de captura luminosa, sua diminuição implica perda de informação sensível. O dispositivo fílmico — e, por extensão, o espectador — defronta-se com o desconhecido, ecoando a observação de Lovecraft (1987, p. 5) sobre a necessidade de operação do gênero do horror em “uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças ignotas”. As sombras e a penumbra, abundantes no gênero, dialogam com instintos arcaicos, desencadeando sinais de alerta no corpo antes mesmo de serem processados pela consciência. Em *A Casa*, a escuridão não é apenas cenário, mas agente ativo: a câmera, muitas vezes limitada ao círculo de luz de uma lanterna, transforma o *off-screen* em território de ameaça imanente, onde a mente projeta horrores que o olho não vê.

Ao fundir forma e conteúdo, *A Casa* exemplifica como o cinema pode transcender a mediação narrativa para atingir uma poética do sensorial. O plano sequência, mais que recurso estilístico, torna-se protocolo fenomenológico: ao sincronizar o tempo fílmico ao tempo real, e a câmera ao corpo do espectador, o filme ratifica a proposta de Gumbrecht (2010) de que a experiência estética se constitui não apenas na decodificação de significados, mas na afetação direta dos sentidos. O medo, assim, deixa de ser metáfora para tornar-se evento físico — uma presença que ecoa no corpo antes de ecoar na mente.

Contudo, a afirmação do plano-sequência como mero “protocolo fenomenológico” pode ser aprofundada à luz das contribuições de Vivian Sobchack. Em *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (SOBCHACK, 1992), Sobchack desdobra a complexa relação entre o corpo do espectador e o “corpo do filme”, argumentando que a experiência cinematográfica é fundamentalmente encarnada e perceptiva. Para a autora, o filme possui uma forma de “consciência” própria, que se manifesta através de sua estrutura expressiva e se dirige ativamente ao espectador. No caso de *A Casa*, o plano-sequência não apenas simula uma temporalidade contínua, mas busca ativamente engajar o espectador em uma experiência de co-presença com Laura, imerso na atmosfera opressora da casa. A consciência que emerge não é simplesmente a de Laura, nem uma objetividade neutra, mas uma consciência fílmica que modula a percepção do espaço e do tempo, intensificando a sensação de vulnerabilidade e aprisionamento. A câmera, ao seguir Laura de perto, sem adotar uma perspectiva puramente

subjetiva como no exemplo de **A Dama no Lago** (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947) analisado por Sobchack, estabelece uma dinâmica complexa de proximidade e alteridade, onde o espectador é convidado a “sentir com” a personagem, mas também a testemunhar seu desamparo de uma posição singularmente fílmica.

Essa dimensão corporal da experiência fílmica é central para Laura Marks, que em *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (MARKS, 2000) desenvolve o conceito de ‘visualidade háptica’. Marks (2000) descreve a visualidade háptica como uma forma de ver que ‘usa o olho como um órgão do tato’, onde a imagem convida a um engajamento sensorial que transcende o meramente óptico, evocando memórias e sensações corporais. Em *A Casa*, a textura da imagem – a escuridão granulada, o brilho trêmulo da lanterna, a proximidade sufocante da câmera com a pele e os objetos – apela a essa visualidade háptica. O espectador é levado a ‘tatear’ o espaço fílmico com o olhar, sentindo a umidade das paredes, o frio do ambiente, a respiração ofegante de Laura. O horror, portanto, não se constrói apenas narrativamente, mas se inscreve no corpo do espectador através dessas estimulações sensoriais diretas, tornando a experiência do medo visceral e palpável, um ‘fenômeno fisiológico’ como mencionado anteriormente, mas agora compreendido através de um engajamento multissensorial que a visualidade háptica de Marks ajuda a elucidar.

Atmosfera e *Stimmung*: A Casa como Campo Afetivo

Hans Ulrich Gumbrecht introduz seu conceito de *Stimmung*² relacionando-o, em um primeiro momento, às notas musicais e ao clima atmosférico. Ele observa que a música, mais do que um fenômeno meramente auditivo, envolve todo o corpo, pois a audição opera de modo complexo, alcançando dimensões que transcendem a percepção sonora. A experiência musical não se limita às vibrações das ondas sonoras no ar: ela se inscreve corporalmente, afetando o

² Termo alemão de complexa tradução, aproximado por “clima” ou “tonalidade afetiva”.

ouvinte de forma imersiva. Algo semelhante ocorre com o clima do ambiente, que não apenas pode ser percebido racionalmente, mas é sentido em todo o corpo, envolvendo a pele, a respiração e estados emocionais sutis.

A partir dessa proposição, Gumbrecht desenvolve uma formulação mais concreta de sua ideia, destacando que “ser afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro (no sentido lateral de estar-em-contra: confrontar) muito concreto com o nosso ambiente físico” (GUMBRECHT, 2014, p. 13). Esse encontro não se dá apenas na superfície do corpo. Gumbrecht sugere um paradoxo: ao mesmo tempo que ocorre externamente, manifesta-se internamente com intensidade. Ele descreve essa condição como a experiência de “ser tocado, como que de dentro” (GUMBRECHT, 2014, p. 13), evidenciando o caráter ambíguo da percepção. O que parece vir de fora adquire uma dimensão íntima, afetando não apenas os sentidos, mas também os estados internos do sujeito.

No texto, Gumbrecht reforça o que emerge justamente da relação entre objetos, luz e espaço. Essa formulação expande a discussão para o campo da percepção integrada, em que cada elemento físico — iluminação, texturas, som — atua conjuntamente na construção de uma atmosfera sensível. Nessa perspectiva, a *Stimmung* não se restringe à forma isolada, mas envolve o modo como os fenômenos se apresentam e afetam o sujeito.

Para Gumbrecht, a ênfase na *Stimmung* — essa atmosfera imersiva que nos atravessa — exige um deslocamento do foco para além da análise formal. O desafio é transcender a forma sem recair em subjetivismos irrestritos ou sentimentalismos ingênuos. O próprio autor questiona: “Depois de caminharmos para além da objetividade da forma, ao tentar encontrar a atmosfera e o ambiente, como podemos evitar nos afogar na ‘tolice do coração’?” (GUMBRECHT, 2014, p. 27). Ele admite não haver resposta definitiva, mas aponta a análise dos fenômenos formais como um lastro de segurança, pois “concentrar-se nos fenômenos formais permite evitar o pior” (GUMBRECHT, 2014, p. 28). Assim, a forma não deve ser encarada como critério absoluto; porém, funciona como garantia de rigor e previne que a experiência sensível se dilua numa subjetividade amorfa.

Ao mesmo tempo, Gumbrecht ressalta que o apego exagerado à forma conduz a um impasse metodológico, limitando uma compreensão mais ampla da experiência estética. Por isso, defende que os pesquisadores das ciências humanas não se prendam rigidamente a métodos, mas adotem um pensamento aberto e frequentemente contra-intuitivo: “Tenho um certo ceticismo em relação a métodos, e os pesquisadores de ciências humanas deveriam confiar mais num pensamento contra-intuitivo do que em um caminho ou uma fórmula, que é a essência do que se chama de método” (GUMBRECHT, 2014, p. 28).

A orientação analítica, portanto, não exclui a forma, mas a coloca em diálogo com instâncias que transcendem a mera hermenêutica. Estar atento à *Stimmung* requer um olhar sensível e menos preso a estruturas fixas. Como o autor sugere: “Ler com atenção voltada ao *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física” (GUMBRECHT, 2014, p. 28). Essa formulação abre caminho para uma abordagem estética que não se limita à dissecação estrutural, mas busca compreender a experiência e a forma como fenômenos imbricados na corporeidade e no afeto.

A experiência estética do filme *A Casa* (*La Casa Muda*, Gustavo Hernández, 2010) ilustra bem o conceito de *Stimmung*, especialmente no que diz respeito à imersão sensorial que a obra proporciona. A casa que dá título ao longa não é apenas o espaço diegético: ela funciona como um dispositivo de enclausuramento que afeta tanto a protagonista, Laura, quanto o espectador. O jogo de sombras, a escuridão predominante, a restrição do campo visual e o som, explorado como elemento perturbador, constroem uma ambiência que antecede a cognição e se impõe de modo visceral.

Em *A Casa*, a cinematografia é fundamental para criar uma *Stimmung* claustrofóbica. Destacam-se, por exemplo:

- Iluminação prática: Lanternas em cena geram “poças de luz” que isolam Laura em microcosmos visuais, enquanto a escuridão circundante sugere ameaças intangíveis.

- Texturas degradadas: As paredes descascadas e móveis envelhecidos, frequentemente capturados em planos detalhe, emanam uma “aura de abandono” que Gumbrecht associaria à presença histórica do espaço.
- Ruídos ambientais: O som da respiração ofegante, os rangidos da casa e o silêncio abrupto ampliam a dimensão tátil da experiência, aproximando-se da noção de *Stimmung* como uma ecologia sensorial.

Desse modo, a casa não se limita a um cenário, mas converte-se em um corpo atmosférico — conceito que Gernot Böhme (1993) desenvolve ao descrever a atmosfera como “esse espaço intermediário, pelo qual as qualidades ambientais e os estados são relacionados” (BÖHME, 1993, p. 114). Ao circular pelos espaços e enquadrar detalhes como fissuras nas paredes e móveis deteriorados, a fotografia revela a própria *Stimmung* do lugar. Como aponta Böhme (1993), a atmosfera se estabelece nesse “espaço intermediário” que conecta a qualidade do ambiente ao estado interno do sujeito. Cada sombra se torna tanto um elemento diegético quanto projeção do trauma reprimido de Laura, transformando a arquitetura em um labirinto psicológico.

A passagem do tempo adquire, então, um caráter dilatado, mantendo o espectador em estado de suspensão, no qual a atmosfera precede a ação dramática. Assim, o horror não surge simplesmente de um perigo narrativo reconhecível, mas se instaura pela experiência sensorial: espaço, luz, som e materialidade da casa convergem para evocar uma sensação de opressão tangível.

A casa, no filme, pode ser compreendida como um campo afetivo — um território em que a protagonista não apenas se desloca, mas revisita e fragmenta, de modo sensorial, seus traumas. A redução de referências externas confina Laura (e o público) em um ambiente que não só envolve, mas afeta diretamente os sentidos. Dominado pela indefinição espacial, o espaço não é apenas palco de eventos, mas um organismo sensorial que reverbera na percepção da protagonista e do espectador.

A experiência cinematográfica de *A Casa* aproxima-se do que Marks (2000) define como “cinema háptico”, em que a imagem privilegia a experiência tátil ou sensorial. A movimentação da câmera, muitas vezes em proximidade extrema com a protagonista, reduz o campo de visão e produz uma sensação de contato direto com a materialidade do local. Encorajando “uma relação corporal entre o espectador e a imagem” (MARKS, 2002, p.3). Não apenas vemos a escuridão e o espaço claustrofóbico, como aponta Marks (2000, p. 162), “os olhos em si funcionam como órgãos do tato”: sentimos texturas das paredes, umidade nos cômodos, o peso do silêncio entrecortado por ruídos incertos.

Essa abordagem sensorial remete à possibilidade de se ler a casa como uma metáfora das camadas psíquicas de Laura. Cada corredor estreito, cada cômodo em ruínas pode ser interpretado como estado emocional reprimido ou fragmento de memória latente. O caráter labiríntico do espaço, somado à repetição de percursos, gera um efeito de distorção temporal e espacial. O filme, então, aproxima-se de uma experiência onírica, na qual o passado retorna não como lembrança linear, mas como presença sensível.

Por fim, a trilha sonora e o desenho de som funcionam como extensões da fotografia, criando um ambiente acústico onde o silêncio e pequenos ruídos tornam-se materialidades plenas de significado. Em muitos momentos, o som substitui a visão como fonte principal de informação, reforçando o estado de alerta e ampliando a imersão no horror sensorial. Se a casa é, de fato, um corpo atmosférico, ela se manifesta também na textura sonora que a compõe.

Análise do filme

O filme se concentra em Laura, uma jovem de aproximadamente vinte anos, que chega a uma casa de campo isolada e degradada na companhia de seu pai, Wilson, um jardineiro. A convite de Néstor, proprietário do imóvel e homem de cinquenta anos, eles devem revitalizar o jardim e limpar alguns cômodos do primeiro andar. Em pouco tempo, porém, o local se converte em um espaço onde a realidade revela fissuras. Logo surge uma sugestão de insegurança, de algo

indefinível que persegue Laura por meio de ruídos, movimentos e visões, trazendo à tona fantasmas de um passado que ela mantém reprimido.

Por volta dos sete minutos de projeção, durante a chegada à residência, a câmera acompanha Laura enquanto ela entra no carro de Néstor, contornando o veículo e enquadrando o espelho retrovisor para contrastar o reflexo dos dois homens com a presença de Laura em primeiro plano. Em seguida, atravessa a janela do automóvel e sai junto com a protagonista, voltando à posição inicial. Esse breve momento destaca o virtuosismo técnico que perpassa toda a obra, estruturada em um plano-sequência de mais de setenta minutos. Essa decisão formal sinaliza, desde o início, que a experimentação constitui um dos principais motores do filme.

A sensação de estranheza e inquietação experimentada por Laura dentro da casa se manifesta em seu olhar atento, nos movimentos cautelosos na penumbra e na curiosidade pelos objetos que abarrotam os cômodos, sobretudo espelhos e fotografias de aparência estranhamente familiar. As cenas interiores são filmadas com a câmera muito próxima ao seu rosto, intensificando a claustrofobia e a tensão. Laura carrega uma lanterna de luz fria na maior parte do tempo (Figura 1), cujo foco intenso ilumina seu rosto de maneira incisiva, frequentemente provocando estouros de luz e delineando com nitidez os contornos de seu corpo.



Figura 01 – Iluminação base do filme. Fonte: Captura de quadro do filme *A Casa*.

Esse tipo de iluminação contrasta fortemente com a vasta escuridão ao redor, criando um jogo de claro-escuro que reforça o clima de mistério e desorientação. Ao mesmo tempo, envolve o espectador na perspectiva da personagem: vemos apenas o que Laura vê, no momento em que ela vê, exigindo um esforço de percepção em meio à área iluminada restrita. Essa limitação sensorial intensifica a imersão, pois não apenas acompanhamos a trajetória da protagonista, mas compartilhamos sua experiência espacial e emocional. Como Laura, estamos submetidos à incerteza do que pode surgir das sombras.

A proximidade da câmera também estreita nosso campo de visão, de modo que os movimentos bruscos da protagonista se tornam ainda mais desorientadores, muitas vezes requerendo alguns segundos para que nos orientemos novamente dentro do ambiente. Tal recurso reforça a ilusão de um tempo real e a sensação de seguirmos cada passo de Laura, elementos fundamentais na cinematografia de *A Casa*.

Não se pode deixar de destacar o papel essencial do som, que não apenas complementa a narrativa, mas também define boa parte de sua tensão dramática. O áudio antecipa e revela acontecimentos que permanecem fora do enquadramento. Um exemplo marcante é a partida do amigo do pai de Laura, percebida somente pelo som distante do motor do carro, enquanto a câmera permanece fixa em outro ponto de interesse. Da mesma forma, quando a ameaça — o grande “monstro” do enredo — se manifesta, sua aproximação é anunciada exclusivamente por ruídos vindos de um ponto superior, sem confirmação visual imediata. Quando Wilson investiga algo suspeito, o público entende que ele foi atacado apenas pelo som de sua reação e pela atmosfera acústica ao redor.

Ao nunca se desprender da protagonista, a câmera faz do som a principal via de construção do espaço fora de quadro. Tal escolha amplia a tensão, pois o espectador sofre a mesma limitação sensorial de Laura, e o filme explora habilmente o contraste entre visível e audível. O suspense se eleva à medida que o perigo é pressentido antes de ser visto, reforçando a sensação de vulnerabilidade.

O uso recorrente de espelhos ao longo da trama amplia as possibilidades de enquadramento, estabelecendo dinâmicas visuais mais complexas. Por volta dos 40 minutos,

Laura se depara com um invasor. Escondida em um local exíguo, é filmada bem de perto, enquanto o espelho expande o campo de visão e evidencia seu desconforto. Simultaneamente, o invasor ocupa o fundo da cena, num jogo de encenação em profundidade que sintetiza a condição emocional de Laura, acuada como uma criança indefesa frente ao agressor. A mise-en-scène cria, em um único plano, uma sobreposição de vítima e ameaça, não só intensificando o suspense, mas também ressaltando a vulnerabilidade da protagonista perante a figura opressiva do invasor. Ao longo do filme, o espelho deixa de ser simples artifício visual para tornar-se peça-chave na revelação da fragmentação psíquica de Laura, cuja imagem apresentada se dissocia de sua essência real.

Após esse encontro, a protagonista sai da casa pela primeira vez em uma fuga desesperada. A câmera, no encalço de Laura, assume um comportamento instável, tremendo visivelmente e reforçando seu pânico. O uso de rastros e imagens borradas sinaliza a velocidade e urgência da fuga, ao mesmo tempo que traduz sua agitação emocional, espelhando sua perturbação na própria imagem trêmula. É um momento emblemático em que forma e narrativa se alinham, com a materialidade da câmera intensificando a imersão do espectador no estado psicológico de Laura.

Ainda nessa sequência, por volta dos 43 minutos, o filme introduz um curioso jogo de aparições e sumiços da protagonista. A cada giro da câmera, Laura desaparece e reaparece de modo imprevisível. Seu olhar alterna entre os lados esquerdo e direito, evocando uma forte desorientação no público. Essa dinâmica rompe constantemente a regra dos 180°, pois a personagem surge ora à esquerda, ora à direita, sem um eixo de continuidade fixo. O resultado é um aumento do desconforto visual e emocional, intensificado por ocorrer sem cortes, dentro do plano-sequência, reforçando a imersão no caos interior de Laura e acentuando a atmosfera de instabilidade. As imagens borradas e a espacialidade fragmentada fazem a narrativa ultrapassar o realismo usualmente associado ao plano-sequência, aproximando-nos do estado mental da protagonista.

No minuto 52, Laura confronta, de forma mais clara, um universo infantil que se tornará essencial para o desfecho da história. Esse encontro simbólico ocorre por meio de um brinquedo

e causa uma súbita alteração na iluminação: todas as luzes se apagam, mergulhando a tela na escuridão total. A partir daí, a narrativa investe em um recurso visual — embora recorrente em filmes do gênero — que se mostra altamente expressivo: a única fonte de luz passa a ser o disparo de uma câmera Polaroid. Cada flash concede uma breve fração de visibilidade, forçando tanto Laura quanto o espectador a decifram o espaço na inconstância da iluminação efêmera, o que amplifica a sensação de angústia e desorientação.

À medida que a sequência avança, cresce a tensão, até que, em um dos flashes, Laura percebe a silhueta de uma criança — posteriormente identificada como uma projeção de si mesma. O episódio não apenas aprofunda a dimensão psicológica da trama, mas também condensa o modo como luz e escuridão funcionam como metáforas da descoberta e da repressão da memória. Após dois minutos imersa na penumbra intermitente, Laura finalmente entra em um quarto infantil — seu próprio quarto de infância. Esse é o primeiro local a aparecer iluminado de forma significativa, banhado por uma luz natural vinda do exterior (Figura 2), em claro contraste com a opressão dominante até então.



Figura 2: Laura encontra o quarto infantil. Fonte: Captura de quadro do filme *A Casa*.

No interior desse quarto, ela encontra objetos que evocam lembranças e identidade, incluindo um carrinho de bebê com fotografias que revelam fragmentos de sua história familiar. Esse ponto na narrativa sugere uma virada crucial, em que a verdade se insinua tanto pela

materialidade dos itens quanto pela nova luminosidade, indicando que, ao adentrar esse espaço, Laura ultrapassa não apenas um limiar físico, mas sobretudo um obstáculo psicológico.

O filme avança para seu desfecho quando Laura desvenda segredos de seu passado e confronta Heitor. Nesse ponto, os espelhos reassumem destaque, pois marcam, de forma contundente, a primeira grande ruptura com a realidade até então apresentada: pela primeira vez, o reflexo no espelho não corresponde à Laura adulta, mas sim a uma versão infantil de si mesma. Como observa Hermosilla Ordenes (2020), “o espelho, ao devolver um olhar alterado, revela uma outra realidade que havia sido encoberta, desestabilizando qualquer noção de verdade e reconstruindo a percepção da protagonista sobre os eventos que a cercam”.

A partir desse instante, a aparência de realismo do filme se desfaz, conduzindo o espectador a uma reviravolta narrativa. Tudo o que se viu até então é posto em dúvida, e as percepções de Laura tornam-se completamente questionáveis. Passa-se a intuir — ou ao menos suspeitar — que ela não realiza uma exploração em tempo real de uma casa, conforme sugerido inicialmente, mas, na verdade, revisita seu próprio passado. Hermosilla Ordenes (2020) discute:

O percurso de Laura dentro da casa é, assim, um movimento que parte de uma inquietação inicial — estar em um espaço presumidamente desconhecido — e se transforma em uma experiência de terror que dismantela a certeza de sua identidade e da realidade ao seu redor. Esse deslocamento culmina no momento em que ela reconhece que os ruídos vindos do segundo andar não eram provocados por outra pessoa, mas por ela mesma, enquanto matava seu pai e Néstor como resposta aos abusos que sofreu e à perda de sua filha Sofia.

Eu iria além: embora o filme mencione a existência de uma filha, há margem para interpretarmos que a única criança presente na narrativa é, na verdade, a própria Laura. Nesse sentido, Sofia poderia ser apenas uma projeção de sua infância marcada pelo trauma, um espectro de sua psique fragmentada. A desorientação da protagonista não se limita a sua própria percepção, mas se estende ao espectador, que, imerso nessa atmosfera de incerteza, compartilha de sua instabilidade e de sua dúvida sobre o que é real e o que é construção de sua mente.

Essa descoberta converge para o desfecho e para as cenas pós-créditos, quando a protagonista finalmente deixa a casa em que se encontrava confinada, escapando não apenas de um ambiente físico, mas também de sua prisão psíquica. Num primeiro momento, essa saída

parece significar uma resolução ou libertação do trauma. Entretanto, o filme evita um encerramento convencional e introduz uma cena final que abala a aparente restauração da sanidade. Ainda que os monstros que a perseguiam pareçam extintos pelo fim trágico que têm, a narrativa indica que Laura permanece, de algum modo, cativa. Não mais presa a um espaço físico ou a um quadro mental estritamente definido, ela se encontra submissa a uma condição psíquica em que o trauma persiste. Assim, a obra encerra reafirmando a impossibilidade de uma cura plena: embora Laura abandone o espaço opressivo da casa, carrega os rastros inesgotáveis de seu passado — um horror que transcende o tempo e se entranha na própria estrutura de sua subjetividade.

Conclusão: uma experiência sensória no Horror Uruguaio

A Casa exemplifica como o cinema de horror pode operar como máquina de produção de presença, onde a técnica fotográfica se torna veículo de experiência imanente. Ao fundir *Stimmung* atmosférica com a materialidade do plano sequência, Gustavo Hernández e Pedro Luque transformam restrições orçamentárias em potência estética, situando o filme na encruzilhada entre a condição latino-americana e o diálogo global.

A obra desafia a dicotomia entre forma e conteúdo: a fotografia não está a serviço da história, mas é a história — um labirinto de luz e sombra onde o espectador é convidado a habitar, corporeamente, o horror. Nesse sentido, *A Casa* não apenas representa o medo, mas o encarna, confirmando a tese de gumbrechtiana de que a arte mais impactante é aquela que nos faz sentir *presentes* diante do abismo.

A Casa revela-se como uma experiência cinematográfica que supera a simples representação do medo. Ao conjugar um longo plano-sequência, uma iluminação focada e uma estética do confinamento, o filme convida o público a vivenciar o horror de forma sensorialmente imersiva. A fotografia, nesse contexto, não se limita a ilustrar a narrativa, mas constitui o

elemento estruturante de uma ambiência opressora, na qual o espaço, o som e a presença física da protagonista convergem para criar uma atmosfera singular.

O mérito de Gustavo Hernández e Pedro Luque consiste em transformar condições orçamentárias restritas em soluções de grande inventividade, conferindo ao filme uma ressonância global sem perder o vínculo com a produção latino-americana. A partir de escolhas que priorizam a materialidade da imagem — como o uso de lanternas, a proximidade da câmera e a exploração de sombras —, o espectador é conduzido a um estado permanente de alerta, compartilhando da vulnerabilidade de Laura.

No transcorrer da história, vê-se que os jogos de espelho, a casa degradada e o espaço sonoro constituem mais do que recursos técnicos: são disparadores de memórias fragmentadas, indicando a complexa dimensão psíquica da protagonista. A aparente linearidade das cenas é subvertida quando surgem revelações sobre o passado traumático de Laura, momento em que o realismo inicial cede lugar a um universo de percepções desconexas. Nesse processo, o horror deixa de ser externo para ganhar uma forma interna e subjetiva.

Como contribuição para os estudos de cinema, *A Casa* demonstra a força de uma abordagem em que a forma — sobretudo a cinematografia — se revela tão essencial quanto o conteúdo. O filme confirma que a estratégia de causar impacto imediato nos sentidos, ao invés de se apoiar unicamente em códigos narrativos, pode mobilizar o público de modo profundo e duradouro. Mesmo depois de concluída a projeção, persistem o desconforto e a reflexão acerca da condição humana diante do terror que brota de espaços comuns, de lembranças soterradas e do enfrentamento com nossos próprios fantasmas.

Ao final, *A Casa* firma-se como um marco do horror uruguaio, sintetizando em sua linguagem um diálogo entre passado e presente, experiência local e recepção internacional, medo palpável e tensão psicológica. Longe de oferecer uma catarse plena, encerra-se com a personagem ainda assombrada pelos rastros de seu passado, indicando que a verdadeira força do horror reside justamente naquilo que permanece sem resposta. A obra, assim, alcança uma dimensão que extrapola o particular, projetando-se como reflexão universal sobre a fragilidade, o trauma e a impossibilidade de uma cura plena.

Referências

BÖHME, Gernot. *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*. Thesis Eleven, v. 36, n. 1, p. 113-126, 1993. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/072551369303600107>. Acesso em: 28 jan. 2025.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300 – 1800**: uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lucia Machado. Tradução de notas de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, *Stimmung***: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2010.

HERMOSILLA ORDENES, Estefanía. The Body of Terror: The Evil Genius in The Silent House. *Aisthesis*, Santiago, n. 67, p. 151-165, 2020. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812020000100151&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 15 de Janeiro de 2025.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Livraria Franscisco Alves Editora S.A., 1987.

MARKS, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

MARKS, Laura. **Touch**: sensuous theory and multisensory media. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.

SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Tradução Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Recebido em 31/01/2025

Aceito em 03/06/2025