

## A atmosfera como figura fílmica

Inês Gil<sup>1</sup>

A atmosfera é um conceito muitas vezes utilizado no cinema para definir uma impressão específica que foi expressa durante um plano ou uma sequência fílmica. O objectivo aqui é defini-la para que funcione como um conceito operativo para a análise fílmica.

Depois de determinar o conceito de “atmosfera” de uma maneira geral, é necessário estudar como é que ela funciona no espaço cinematográfico, isto é, qual é a sua dinâmica dentro da própria imagem (muda e sonora), e como se elabora entre o espectador e o filme. A proposta é considerar a noção de “atmosfera” como sendo uma possível figura fílmica. Entende-se por “figura fílmica” uma forma particular de expressão, neste caso originada não só pela própria representação mas sobretudo por determinados princípios específicos ao cinema (um deles é, por exemplo, a complexa temporalidade da imagem fílmica). Neste sentido, olhar para a atmosfera como sendo um elemento fílmico parece legítimo na medida em que a sua presença pode enriquecer a análise cinematográfica. Propõe-se, por último, depois de identificar e perceber o papel da atmosfera, aplicar os seus princípios a vários filmes da história do cinema.

Quando se vai ao cinema, fala-se frequentemente da “atmosfera” do filme, sem se saber precisamente o que é, uma componente da imagem fílmica ou unicamente uma sensação percebida pelo espectador. Isso deve-se à indeterminação da própria noção de “atmosfera” que quer dizer ao mesmo tempo tudo e nada e que, no fundo, não esclarece nada sobre a natureza do filme. No entanto, uma coisa é certa: o cinema cria um certo de tipo de atmosfera. A questão é de saber o que é este *espaço atmosférico* e quais são os meios que permitem a sua expressão num filme.

O objectivo é considerar a noção de “atmosfera” como sendo um possível elemento fílmico, e mais precisamente, uma figura

fílmica. Entende-se por “figura fílmica” uma forma particular de expressão, neste caso originada pela própria representação e criada por determinados princípios específicos ao cinema (por exemplo, uma figura fílmica básica é o grande plano). A atmosfera seria um elemento fílmico de corpo inteiro, identificável e possível de analisar.

O que é a atmosfera? É um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado. A atmosfera manifesta-se como um fenómeno sensível ou afectivo e rege as relações do homem com o seu meio. Não é por acaso que os expressionistas alemães associavam-na à noção de *Stimmung*, que é um tipo de disposição de espírito e de alma emanante das “coisas” do mundo. Daí também ser muitas vezes assemelhada às noções de clima, ou de ambiente. Existem diferenças, por vezes bastantes subtis, que permitem diferenciá-las: o clima é mais geral que a atmosfera, ou que o ambiente, e também mais estável. Fala-se de um clima de terror, por exemplo, para caracterizar um espaço-tempo determinado. Além disso, o clima está em primeiro plano, quer dizer que a sua presença é sempre explícita e fundamental. O ambiente, também é geral mas é secundário; é como um elemento de cenário porque não é indispensável para o espaço dramático. Por exemplo, o som ambiente serve para preencher o espaço da imagem fílmica, oferecendo informações sobre o espaço sonoro geral da acção, sendo perfeitamente dispensáveis, se fosse necessário. A atmosfera está sempre no primeiro plano, mesmo quando está pontualmente localizada no espaço. Por exemplo, quando uma pessoa com imenso charme se exprime no meio de uma sala cheia de gente sisuda, a atmosfera liberta será logo tão forte como o clima geral.

A atmosfera assemelha-se a um sistema de forças, sensíveis ou afectivas, resultando de um campo energético, que circula num

contexto determinado a partir de um corpo ou de uma situação precisa. Neste sentido, a atmosfera tem intensidades variadas e tende em formar-se sem produzir necessariamente representações. Sendo um sistema energético, ela tem densidades diversas e um dinamismo, mais ou menos, acentuado. Também os animais podem ter uma percepção particular da atmosfera: quando “sentem” a morte a chegar, mostram um sentido desenvolvido para além da percepção comum, que na maior parte das vezes, escapa ao ser humano. “Sentir” a morte, tal como “sentir” o medo, é perceber forças que, neste caso, o animal associa a um fenómeno determinado

Se o conceito de atmosfera é ao mesmo tempo tão explícito mas tão difícil de caracterizar, é porque a própria noção tem *algo* de fugidio, embora seja muito utilizado na escrita e na linguagem. Por isso, merece ser aprofundada. Ludwig Binswanger, na sua qualidade de psiquiatra, foi um dos primeiros a debruçar-se sobre a questão, e considerou a atmosfera como um espaço, essencialmente subjectivo. De facto, para ele a atmosfera nasce a partir da realidade afectiva dos indivíduos que a projectam no seu espaço, acabando por caracterizar a sua relação com o mundo. Mais perto de nós, um outro psiquiatra, Hubertus Tellenbach, associou a noção de “atmosfera” ao gosto (no sentido da oralidade) que se prolonga ao gosto do mundo. Os dois autores introduziram uma série de propriedades na sua definição da atmosfera, que permite determinar a noção com mais rigor e precisão. Por exemplo, o espaço atmosférico é um espaço que se contraí ou se dilata segundo as circunstâncias. A atmosfera manifesta-se sempre no exterior, mesmo quando se trata de um espaço-estado interior, como a alegria ou a morbidez, por exemplo. O espaço interior manifesta-se sempre através de uma relação particular ao mundo exterior.

No que diz respeito à arte, a noção de atmosfera é fortíssima e embora raramente identificada e analisada como elemento de corpo inteiro, a sua presença que se encontra na maior parte das vezes muda, contagia e envolve o espectador. Nas “pequenas percepções” de Leibniz ou no “visual” de George Didi-Huberman<sup>2</sup>, não se poderia descobrir um certo tipo de atmosfera? Qualquer um desses

conceitos tem um ponto comum: a capacidade de exprimir o “não figurável”, este *algo* intangível e abstracto que no entanto pode ter uma presença fundamental no espaço representativo de uma imagem. É também o que se passa com o espectador de cinema que irá mergulhar na atmosfera de um filme durante a sua projecção.

Como funciona a atmosfera? A partir da metodologia adoptada para perceber melhor a sua natureza e o seu papel, propõe-se determinar uma pequena taxinomia da atmosfera no cinema. Parte-se do princípio que a atmosfera cinematográfica divide-se em duas categorias gerais: a atmosfera *espectatorial* que estuda o fenómeno que existe entre o espectador e o filme (que não se limita à projecção mas também à sua visualização no ecrã de televisão ou de computador), e a atmosfera *fílmica* que diz respeito à relação entre os próprios elementos fílmicos visuais e sonoros. A ideia de uma possível atmosfera *espectatorial* baseia-se, em parte, na filmologia que propôs analisar os fenómenos psíquicos e psicológicos que acontecem entre o espectador e o filme projectado e estende-se até ao olhar escópico. No entanto, o que interessa destacar aqui, é a atmosfera que se exprime, ou que se encontra, na representação fílmica. É óbvio que, para se revelar, esta atmosfera precisa de ser percebida, mas a sua presença no som e nas imagens em movimento tem uma certa expressão que não se limita a ser simplesmente recebida pelo espectador.

Na atmosfera fílmica, parte-se do princípio que existem dois tipos de atmosferas: a primeira chama-se *plástica* porque diz respeito à forma da imagem fílmica, e aos elementos que constituem o seu espaço plástico. A segunda, é a atmosfera *dramática*, porque é expressa essencialmente a partir da diegese. Por exemplo, os filmes do impressionismo francês têm uma atmosfera plástica muito mais forte do que a atmosfera dramática, porque a forma fílmica é claramente valorizada em relação à própria história. Os filmes ditos “realistas” terão tendência em ter uma atmosfera dramática mais importante do que a atmosfera plástica. No entanto, as duas estão sempre interligadas. Existem depois outros tipos de atmosferas que podem ser identificadas num filme: a atmosfera é *concreta* quando ela é material

(como o nevoeiro, por exemplo) ou criada pela técnica para criar efeitos estilísticos ou dramáticos óbvios. Por exemplo, a atmosfera expressionista de *O Gabinete do Dr. Caligari* realizado em 1919 por Robert Wiene, é claramente criada pelas linhas oblíquas e deformadas da arquitetura dos cenários, bem como os claros-escuros das formas que produzem uma sensação de *Unheimlichkeit* ou de *estranheza inquietante* na imagem fílmica. Mas no caso de *O Vento* realizado por Victor Sjöström em 1928, é a areia e o vento que são os verdadeiros protagonistas da atmosfera concreta. É a atmosfera exterior constituída de pó e de vento que provoca e acompanha a brutalidade da história. As forças da natureza conseguem penetrar no interior de uma casa, e ao espalhar um caos material e afectivo, elas provocam a erosão gradual da consciência dos seus habitantes. A atmosfera criada pelo vento é claramente concreta e activa: ela apaga a nitidez dos contornos e provoca a perda de si próprio.

A segunda atmosfera é a atmosfera *abstracta*, que também se exprime através de um plano ou de uma cena, mas esta atmosfera não é directamente visível porque não está concretamente representada. Por exemplo, o grande plano é uma figura fílmica que transmite uma certa qualidade de sensações e de afectos porque as suas propriedades de extrema aproximação do assunto transformam não só a relação entre os elementos da própria imagem, mas vão também permitir ao espectador ter um olhar mais elaborado sobre as coisas, porque muito perto delas. Jean Epstein disse que o grande plano era “a alma do cinema” e talvez se tenha referido à atmosfera misteriosa e envolvente que dele se liberta.

Epstein admite também que a montagem faz parte da fotogenia porque é uma figura fílmica criada pelas imagens em movimento. À fotogenia cinematográfica, Epstein associa a noção de “animismo”; ele utiliza a fragmentação espacial do enquadramento e, como foi dito mais acima, em particular, o grande plano, para mostrar que a imagem fílmica tem as suas próprias forças essenciais, o que a afasta de uma mera representação espelhada do mundo (Epstein, 1946). Além de perder a referência espacial do assunto, o grande plano joga sobre dois planos: o primeiro é

o da superfície que preenche o espaço da imagem. O volume das formas tendo sido suprimido, o assunto parece querer apropriar-se do olhar do espectador (é por isso que se fala de visão háptica ou táctil na percepção do grande plano). Por outro lado, e quase paradoxalmente, esta superfície achatada permite a penetração do espectador no espaço imaterial da imagem através da atmosfera que se liberta dela.

Basta lembrar-mo-nos do magnífico filme que Carl Dreyer realizou em 1928, *A Paixão de Joana d’Arc*, em que os grandes planos dos rostos das personagens exprimem o seu mundo interior, seja de extrema tristeza ou de profunda perversidade. Os grandes planos de Dreyer acabam por isolar totalmente o assunto de todo o resto e parecem extrair a essência de cada personagem para espalhá-la através da imagem muda e *em movimento*.

O movimento da imagem cinematográfica é um elemento essencial na expressão de atmosfera fílmica. De facto, como todos sabem é o dinamismo das imagens que faz a especificidade do cinema, no seu dispositivo técnico, mas também na sua representação. É também graças ao movimento que as imagens podem manter uma relação rica e complexa com o som e criar uma atmosfera particular, a maior parte das vezes abstracta. Um bom exemplo de atmosfera abstracta, criada ao mesmo tempo pelo som e pela imagem, é o filme *Mãe e Filho* que Alexander Sokurov realizou em 1997. A música extradiagética funde-se com a imagem anamorfosada e exprime o alvoroço interior que o filho sente perante a iminência da morte da sua mãe. A música prolonga directamente o transtorno formal da imagem (que pode ser o transtorno interior do filho), e esta deixa quase de ser uma imagem figurativa para se tornar abstracta. É uma maneira de mostrar a ductilidade da atmosfera quando ela exprime o sentido das coisas.

O que é relevante aqui, é o facto do cinema ter os seus próprios meios técnicos de expressão de espaço e de tempo, que permitem uma produção de atmosfera específica. Ao transformar a representação realista, Epstein afirmou que a essência do cinema era o seu poder de exprimir *algo* que transgride a percepção comum do mundo. A

câmara mostra *algo* que o olho não vê. É neste sentido que a noção de fotogenia se entrecruza com a de atmosfera. Por isso, a sua posição parece particularmente pertinente porque está actualizada, mesmo no que diz respeito à nova imagem digital ou virtual. Hoje, continua a ser o movimento da imagem o primeiro factor de criação de atmosfera fílmica. Depois, esta propriedade terá características e intensidades diversas, segundo o próprio filme. Por exemplo, as atmosferas de *Matrix* são artificiais, geralmente concretas porque resultam de efeitos especiais fáceis e espectaculares. Quase que se podia falar de *atmosfera sensacional*, atmosfera rapidamente percebida, consumida e desvanecida porque não procura exprimir este *algo* que a fotogenia traz ao cinema e que pode tocar profundamente o espectador, porque mostra *algo* que ultrapassa o seu espaço empírico e racional.

Portanto, o que se entende por atmosfera como figura fílmica é a atmosfera que se exprime através de uma imagem fílmica. É óvio que quando se trata de atmosfera abstracta, é muito difícil e complexo identificá-la, para defini-la minuciosamente. Por exemplo, a atmosfera que se liberta de *Noite e Nevoeiro* que Alain Resnais realizou em 1955, é notável. Este exemplo afasta-nos da teoria de Jean Epstein que rejeita uma representação realista do mundo, sendo a seu ver limitativa. No entanto não existem dúvidas que o animismo do cinema está presente e activo em *Noite e Nevoeiro*. A criação da sua atmosfera é originada pelo “realismo ontológico” da representação fílmica, implicando uma continuidade espacio-temporal estabelecida pela própria realidade. É preciso não esquecer que *Noite e Nevoeiro* é um filme sobre o campo de concentração de Auschwitz, que alterna as imagens a cores contemporâneas da filmagem com as imagens de arquivo a preto e branco. O que faz deste filme um filme *justo* como disse Serge Daney, em parte, é a sua atmosfera insuportável do horror inumano que permanece no mesmo espaço em vários tempos e circunstâncias. Com longos *travellings*, Alain Resnais arrasta a atmosfera de terror, que perdeu e impregnou o campo de concentração, de um plano para outro. O preto-e-branco prolonga-se na cor e a cor prolonga-se no preto e branco;

as imagens em movimento prolongam as imagens fixas. A mesma atmosfera atravessa os vários espaços e tempos como se fossem *falsos-raccords*. Aqui, o cinema exprime uma atmosfera similar aos rastros diurnos de um terrível pesadelo. É por isso que Serge Daney disse, utilizando um conceito de Jean-Louis Schaeffer, que *Noite e Nevoeiro* é um filme que olha o espectador<sup>3</sup>, olha porque a atmosfera liberta das imagens toca-o na sua mais profunda intimidade (neste caso, o assunto é universal, não se trata de uma “pequena história pessoal” como diria Deleuze).

É também o que acontece em *A Sombra do Caçador* realizado por Charles Laughton em 1955. Se a atmosfera do filme tem um lugar tão importante na história do cinema é por causa do seu carácter enigmático que acompanha a narrativa alegórica da intemporalidade do espaço interior<sup>4</sup>. De facto, a atmosfera plástica do filme é tão forte que a sua presença tem a mesma importância do que a diegese. O trabalho de fotografia a preto e branco cuja luz alterna entre um claro-escuro apurado e uma luminosidade bucólica, a montagem atípica de um *tempo-sequência*<sup>5</sup> entre duas sequências narrativas clássicas, o formalismo estetizante que impede o naturalismo de desabrochar sempre que este parece instalar-se, são factores importantes que contribuem para criar uma atmosfera que “penetra” no espectador, deixando vestígios de uma impressão que ultrapassa o exprimível.

Dizer que o movimento é a natureza da imagem fílmica implica necessariamente pensar a sua temporalidade. O sentido expresso por um plano, uma sequência ou mesmo pela integralidade de um filme pode criar uma atmosfera específica. Por exemplo, a reflexão de Deleuze sobre a imagem-tempo podia servir de base, porque é óbvio que a duração mais ou menos longa de um plano permite ao espectador ficar impregnado, ou não, pela sua atmosfera. No entanto, existe uma atmosfera própria ao tempo, independentemente do tempo diegético. Trata-se então de descobrir de que maneira a construção do tempo fílmico consegue produzir um certo tipo de atmosfera. Sabendo que a técnica cinematográfica permite uma fácil manipulação temporal (através da montagem, do acelerado ou da câmara lenta, por exemplo), é fácil identificar os lugares de expres-

são de atmosfera temporal. Mais difícil é analisar a natureza desta mesma atmosfera porque, segundo Didi-Huberman, a imagem é um objecto complexo de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos<sup>6</sup>.

E porque se trata de uma imagem fílmica, estes anacronismos temporais inerentes à imagem tornam-se ainda mais complexos. Antes de tudo, a imagem fílmica, na sua imaterialidade, funciona como um presente em constante devir, para utilizar o conceito deleuziano, como se a imagem fosse uma imagem-potencial — e não auto-suficiente, porque sempre associada às anteriores e/ou às seguintes para poder exprimir a sua verdadeira essência (o movimento). A atmosfera temporal da imagem fílmica torna-se ainda mais complexa quando o som é um elemento criador de atmosfera. Por exemplo, em *Eraserhead* de David Lynch, o barulho estridente que a personagem ouve no espaço da sua cabeça não tem nenhuma fonte específica, a não ser o seu próprio cérebro; por isso mesmo, estamos em presença de uma atmosfera abstrata que ultrapassa as referências espacio-temporais convencionais. A atmosfera desta cena torna-se intemporal porque não só exprime aleatoriamente um lugar do espaço interior da personagem, como a duração da sua manifestação cria uma espécie de suspensão temporal da narrativa.

A atmosfera temporal de um plano, de uma cena ou de um filme está ligada ao ritmo de cada um e da sua própria montagem. Os ritmos das formas, dos movimentos e dos sons relacionam-se entre si e criam sentidos. Neste sentido, o ritmo assemelha-se ao “conflito” eisensteiniano que reconhecia um sentido a partir dos conflitos representativos.

Em que sentido é possível caracterizar a atmosfera como sendo uma figura fílmica se ela é por natureza abstracta (mesmo quando a sua origem é material) e recusa qualquer tentativa de figuração? Como foi mencionado mais acima, uma figura fílmica é uma forma particular de expressão, específica ao cinema. A atmosfera fílmica é uma figura fílmica porque ela é criada a partir de outros elementos fílmicos e porque tem um sentido específico. No seu artigo “De la figure cinématographique”, Andréi Tarkovski nunca menciona a palavra “atmosfera”, e no entanto,

ela está implicitamente presente. O cineasta refere uma série de propriedades que podem definir uma figura fílmica, e duas delas aplicam-se perfeitamente à atmosfera. Primeiro, a atmosfera permite uma relação com o infinito. De facto, a sua manifestação contenta-se em ser uma “impressão”: não tem contornos nem configuração. É por isso mesmo que ela provoca uma sensação de infinito no espaço interior do espectador, por sair dos limites do plano e por ser intemporal. A segunda propriedade é a indivisibilidade da atmosfera. Ela funciona como um todo, um sistema de forças sensíveis ou afectivas que é percebido como um conjunto de corpo inteiro; a atmosfera também não é um processo mental.

Por último, um exemplo de atmosfera concreta, e outro de atmosfera passiva. No filme *O Labirinto dos Sonhos* que Sogo Ishii realizou em 1997, a noite e a chuva exprimem um espaço inseguro. No entanto, apesar de ter uma origem figurativa (a chuva desenha sombras líquidas nos rostos das personagens), a própria atmosfera parece intangível. Em *Elephant* de Gus Van Sant, a atmosfera é abstrata; ela circula de plano para plano, tal como os estudantes deambulam pelos corredores do liceu. A sua origem não tem uma forma específica porque ela é constituída por *todos* os elementos da imagem fílmica. Nos dois casos, a atmosfera está claramente presente e a sua presença é activa, quer dizer que o seu sentido tem um valor fundamental na narrativa.

Para sintetizar este primeiro esboço na definição de atmosfera fílmica, é importante referir que tentar reduzir a atmosfera a um sistema estável e fechado seria desnaturar a sua própria essência fugidia. Aplicar a noção de “figura fílmica” é como se, ao serem sublimadas, as figuras adquirissem um novo valor expressivo, afastado do seu, original. Por isso, a noção fica por apurar porque, por exemplo, ela tem uma manifestação temporal muito complexa e muito rica, como já se viu. Também é preciso ter cuidado em não confundir “atmosfera” com “efeitos”, o que às vezes não é tão óbvio. No expressionismo alemão, por exemplo, os dois justapõem-se.

O que é importante, é reconhecer a atmosfera como sendo um elemento fílmico de corpo inteiro, e ao torná-la inteligível, dar-lhe um espaço analítico na teoria cinematográfica.

## Bibliografia

**Binswanger**, Ludwig, “Das Raumproblem in der Psychopathologie”, *Ausgewählte Werke*, Heidelberg, Band III, 1994.

**Daney**, Serge, “O travelling de Kapo”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº23, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, pp. 205-221.

**Daney**, Serge, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon, Aléas, 1997.

**Didi-Huberman**, Georges, *Devant l'image*, Paris Editions de Minuit, 1990.

**Didi-Huberman**, Georges, *Devant le temps*, Paris, Editions de Minuit, 2000.

**Epstein**, Jean, *L'Intelligence d'une machine*, Paris, Editions Jacques Melot, 1946.

**Tarkovski**, Andréï, “De la figure cinématographique”, *Positif*, nº 249, 1981.

**Tellenbach**, Hubertus, *Geschmack und Atmosphäre*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1968.

---

<sup>1</sup> Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

<sup>2</sup> Cf. George Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris Editions de Minuit, 1990.

<sup>3</sup> Cf. Serge Daney, “O travelling de Kapo”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº23, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, pp. 205-221.

<sup>4</sup> Cf. Inês Gil, *A Sombra do Caçador. Do Storyboard à Direcção de Actores*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2002.

<sup>5</sup> O *tempo-sequência* baseia-se no conceito de “imagem-tempo” deleuziano e define uma sequência narrativa cuja situação óptica e sonora substitui as situações sensori-motores enfraquecidas. Num tempo-sequência, a narrativa tem um lugar muito reduzido em relação à própria temporalidade da imagem fílmica que vale por si só e que permite, segundo Deleuze, uma situação óptica pura (e/ou uma situação sonora pura). Cf. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 10.

<sup>6</sup> Cf. George Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Editions de Minuit, 2000, p. 16.