

A ATMOSFERA FÍLMICA COMO CONSCIÊNCIA

«A consciência do corpo é atmosférica, é até o ponto de partida da formação da atmosfera: porque é ela que abre a consciência ao corpo, deixando que este se abra aos outros corpos. Toda a consciência é consciência do corpo; mas toda a consciência é também elisão da consciência do corpo; poderíamos por isso crer que a atmosfera surge um pouco à maneira do sintoma freudiano, esquivando-se à censura da consciência, como uma forma de compromisso (a atmosfera, entre uma iminência de palavra e uma iminência de acção permanece muda).»

José Gil

A atmosfera é imanente ao mundo e toca profundamente o nosso afecto. Está em toda a parte, impalpável, dificilmente definível, para alguns mesmo irrepresentável¹. No entanto, a sua exegese é particularmente complexa; a arte sabe representá-la, ou para ser mais justo, consegue exprimir a sua presença ou ausência segundo meios que lhe são próprios. O cinema, por exemplo, interessa-se particularmente pela noção de atmosfera porque tem a particularidade de dispor de uma infinidade de instrumentos para a sua representação e transmissão ao espectador.

O que é uma atmosfera? É um meio e um ligante, como a gelatina que liga os sais de prata da imagem fotográfica. Permite aos elementos do mundo de se conhecer e de estar consciente da natureza do seu estado. A atmosfera rege as relações do homem com o seu meio ambiente e sujeita-o à sua disposição de humor.

¹ «C'est tout cela que le cinématographe met cul par-dessus tête, qu'il passe définitivement par ses effets de réalité, innocents, et innocemment parfaits. L'atmosphère y reste impalpable, et, si l'on veut, irreprésentable (...); Jacques Aumont, *L'oeil interminable, cinéma et peinture*, Séguier, Paris, 1995, p. 25.

Não é por acaso que os expressionistas alemães a associam ao conceito de «Stimmung», espécie de disposição de espírito e de alma, imanente das «coisas» do mundo. Utilizar o termo «atmosfera» torna-se no mesmo que falar do tom específico de um espaço, atribuindo-lhe qualidades². Na linguagem do quotidiano, está associada ao ar: por exemplo uma atmosfera «de cortar à faca» sugere um clima pesado, e uma pressão considerável de ar.

A atmosfera é um espaço indutor de forças: é a natureza, o ritmo e a relação dessas forças que determinam o seu carácter. Apesar da sua definição quase indizível, a sua compreensão é precisa. O acerto com o qual ela é percebida não se baseia num repertório rigoroso de signos organizados num sistema determinado; ela é mais o reflexo de múltiplos indícios encontrados a vários níveis numa situação particular. Quando os personagens de *Rostas* (John Cassavetes, 1968) se encontram num ambiente aparentemente muito relaxado (com a ajuda do álcool), uma frase infeliz vai quebrar toda a harmonia e criar um clima de gelo. Claro que a desconstracção afinal era aparente como o deixavam antever os risos nervosos, quase histéricos que rebentavam de vez em quando ao longo da noite. Mas depois do lapso, foi um mal-estar real que se instaurou. As tensões deslocaram-se das próprias pessoas para se instalar entre os seus corpos, entre as suas relações. As ligações, formadas pelos jogos de sedução e pelo álcool, tornaram-se rígidas e criaram a quebra da linearidade das forças resultante de um impulso osmótico. De uma atmosfera uniforme passou-se por uma atmosfera fragmentada³.

Aqui temos duas considerações fundamentais para o estudo da sua ontologia: a atmosfera como fenómeno e, o tema desta análise, a sua representação (cinematográfica).

A atmosfera cinematográfica é constituída por duas séries principais de elementos. Primeiro, o dispositivo inerente ao cinema que permite a projecção do filme. A sala escura, o ecrã gigante e a imagem projectada permitem ao espectador de se encontrar num espaço que o retira da sua realidade habitual⁴. Ele é transportado para um estado quase alucinatório. A segunda atmosfera é a atmosfera fílmica e está ligada aos componentes que permitiram a realização do filme. Liberta-se de um plano, de uma sequência ou da totalidade de um filme, tendo por origem elementos ou conceitos fílmicos tais como o tempo, o espaço, o som, a imagem, o ritmo, a representação dos actores, o enquadramento, a luz, etc. Todos contribuem para a criação da atmosfera, alguns mais do que outros, segundo a escolha do realizador.

Por isso, para conceptualizar o termo «atmosfera fílmica», é pertinente dividi-lo em quatro «sub-atmosferas» fundamentais na sua elaboração e na sua expressão. A *atmosfera temporal* interessa-se pelo papel do tempo e pelos seus derivados (duração, acelerações, e outras formas temporais como o *flash-back*), e certos princípios da montagem como a elipse, os *raccords*, etc. A *atmosfera espacial* depende de tudo o que tem a ver com o enquadramento, os movimentos de câmara e os conceitos consequentes (como, por exemplo, o fora de campo). A *atmosfera visual* está ligada ao carácter plástico da imagem, que envolve a estética cromática, os tipos de cenários e os jogos de

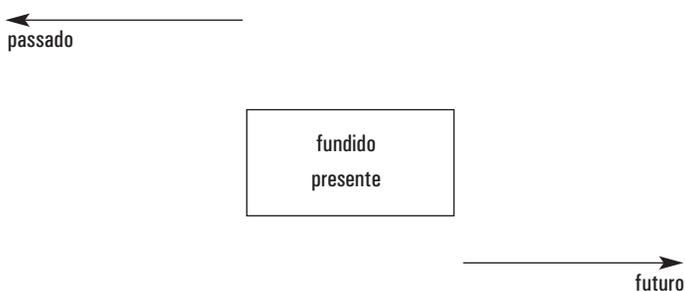
² Ludwig Binswanger distingue dois espaços principais. O espaço orientado que é objectivo e mensurável; e o espaço tímico, ou «gestimmte Raum» que é subjectivo e está directamente ligado à noção de «Stimmung» in Ludwig Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1998. Traduzido da edição alemã, *Das Raumproblem in der Psychopathologie* (1932), em *Ausgewählte Werke*, Band III, Heidelberg, 1994.

³ É o mesmo fenómeno que se produz quando um dos filhos de *A Festa* (Thomas Vinterberg, 1998) anuncia durante uma reunião de família que durante a sua infância foi violado pelo pai.

⁴ Para uma análise mais aprofundada sobre este assunto, cf. André Gardiès, *L'espace au cinéma*, Éd. Méridiens Klincksieck, Paris, 1993.

actores, e por fim, a *atmosfera sonora* que trata das vertentes filmicas relacionadas com o trabalho da banda sonora. Mas o que caracteriza realmente a atmosfera de um filme é o movimento das imagens (e do seu conteúdo) e o tempo que está ligado a esse movimento⁵.

Retomando o primeiro conceito mencionado da atmosfera filmica – a temporal – é importante destacar a importância da função da montagem na sua expressão. Da compressão à dilatação, o tempo filmico pode ter qualquer dimensão. Quando existe uma elipse numa sequência, a atmosfera depende da forma como é mostrado o salto no tempo. Por exemplo, em *A Sombra do Caçador* (Charles Laughton, 1955), Charles Laughton utilizou muito o fundido e encadeado como figura elíptica na montagem. A superposição de dois tempos cria uma atmosfera lírica: o presente torna-se passado e o futuro torna-se presente. Uma nova força surge a partir das forças «presente» e «futuro» da maneira seguinte⁶:



O rectângulo assenta o encontro das duas acções em simultâneo. Nessa posição precisa⁷, a atmosfera fica em suspenso e deixa as suas características prévias para adquirir novas qualidades. No entanto, o realizador utilizou sempre o fundido para estabelecer uma ligação simbólica entre as imagens. Por exemplo, quando a pequena Pearl declara que gosta muito do Pregador, passa-se em fundido para a mãe dela, Willa, que se arranja na casa de banho para ir ter com ele. O nó invisível que liga os dois planos permite uma continuidade extremamente fluente, e uma montagem transparente⁸. Uma parte do presente do último plano torna-se passado enquanto que o outro actualiza-se no plano seguinte. Este último é um plano futuro que se torna presente e que anuncia as imagens que se seguirão. As suas forças concentram-se no novo presente e alongam-se para o futuro. Neste tipo de ligação gradual de planos ou de sequências, a atmosfera é sempre mais leve porque as suas tensões dispersam-se de um enquadramento para outro. A impressão de viscosidade que o fundido e encadeado produz é interessante sobretudo quando a temporalidade toma um duplo sentido: o

⁵ Este capítulo é desenvolvido na tese de doutoramento da autora.

⁶ Esta proposta é baseada na análise que Gilles Deleuze faz da imagem cinematográfica. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, pp.129-164.

⁷ Quando os fotogramas dos dois planos se sobrepõem. A atmosfera perde a sua natureza para se transformar numa nova, pertencendo ao plano seguinte.

⁸ A montagem transparente foi preconizada por André Bazin: «(...) é necessário que o imaginário tenha sobre o ecrã a densidade espacial do real. A montagem só pode ser utilizada em limites precisos, sob a pena de intentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica.» in, André Bazin, *O que é o Cinema?*, «Montagem Interditada», Livros Horizonte, Lisboa, 1992, p.64-66. Traduzido da edição francesa, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1985.

alongamento do tempo provocado pela força que se liberta do plano que «contamina» o outro plano⁹ e a sua compressão pela elipse para permitir uma economia temporal.

Quando o tempo é acelerado ou abrandado através de efeitos especiais, a atmosfera é também particular. Geralmente, associa-se o acelerado a uma compressão de tempo. Traduz-se pelo carácter frenético da quantidade de imagens que se sucedem no ecrã e que não deixam ver mas «entrar». É também uma maneira de traduzir a passagem do tempo, uma das formas mais clássicas sendo as nuvens mutantes desfilando a alta velocidade por cima das nossas cabeças. Estas imagens são simples efeitos artificiais e não tem qualquer subtileza de entendimento. Faz parte de um sistema semiótico estabelecido no qual se pode ir buscar «atmosferas» prontas a usar.

Pelo contrário, a dilatação do tempo pode ser obtida pelo *ralenti* que também produz um efeito de volúpia. Volúpia temporal para exprimir emoções e sensações fortes mas contidas como em *In the Mood for Love* (Wong Kar-wai, 2000), onde o *ralenti* «despersonaliza» o movimento e condensa o tempo. O movimento está subordinado ao tempo que também está condicionado pelas sensações (dos personagens). O tempo perde as suas referências habituais, progressivas e lineares (que acabam por se misturar) porque os afectos deixam de ser controláveis quando estão activados. Mergulhado num entorpecimento sem fim no meio da ausência de gravidade, tudo se encontra deslocado da realidade. Neste caso, a lentidão dos movimentos e o alongamento do tempo substituem a expressão individual de afectos. A atmosfera é essencialmente composta de micropercepções que são claramente perceptíveis através do *ralenti*, meio que as veiculam. Têm tempo de se mexer na imagem e são reconhecíveis pelo espectador. Muitas vezes o *ralenti* é utilizado para ilustrar um momento que quer ser particularmente intenso. Acaba por ser um instrumento de acompanhamento emocional eficaz para o processo de identificação com o espectador. Pode ser comparado a uma música extradiagética, catalisadora de emoções fáceis.

Num filme, como dimensão temporal, o tempo só seria visível se conseguisse tornar-se sensível apenas pela mudança de natureza, porque a sua expressão na forma de um movimento traduz-se pela representação de uma distância percorrida, quer dizer, conduz a figurá-lo na linguagem da espacialidade¹⁰. Certas formas cinematográficas ajudam o tempo a abstrair-se do conceito de espaço. O grande plano ou a profundidade de campo que aparentemente estão directamente ligadas ao espaço, permitem a abstracção temporal. O grande plano isola o objecto do seu contexto e «destemporaliza-o»: por exemplo o grande plano de uma mão ou de um rosto desumaniza porque torna o corpo abstracto. Abafa a forma porque a fragmenta, sem deixar espaço nem referência temporal.

Do ponto de vista da atmosfera visual, é interessante ver como o cinema dos primeiros tempos funcionava. Sabe-se que, nos anos vinte, a maior parte dos filmes projectados eram tintados ou virados. Os dois processos davam à imagem uma coloração monocromática mas havia uma diferença de resultado entre eles: enquanto a tintagem dava um véu colorido uniforme ao conjunto da imagem (a gelatina recebia o corante e não a própria imagem), o banho de viragem modificava a cor da prata da imagem e não actuava na gelatina. Os tons claros da imagem virada ficavam sempre

⁹ Para determinar qual é que vai «invadir» o outro, é necessário proceder a análise de cada um deles e ver qual é que perde a maior parte das suas características. Em geral, é o plano anterior que contamina o seguinte. No entanto, acontece que, em certos casos, o último influi no primeiro. Por exemplo, um «insert» bastante longo sobre um lenço caído no chão apanhado devagar por uma mão masculina. A seguir, um plano de uma mulher chorando de tanto rir. De repente, o plano anterior muda de atmosfera que se torna mais ligeira. A indução de uma falsa atmosfera é utilizada no cinema para criar no espectador a sensação de ruptura narrativa devido ao efeito de surpresa.

¹⁰ Cf. Alain Mesnil, *L'Écran du temps*, Presses Universitaires de Lyon, 1991, p. 15.

transparentes, o que não acontecia na tintage. O fotograma encontrava-se tintado na sua integridade¹¹. Através da tintage ou da viragem procurava-se em geral recriar ou uma atmosfera ou uma situação. Havia os efeitos clássicos de exterior (azul ou verde), de interior (cor de laranja ou cor de rosa), de noite (azul escuro) entre muitos outros tons. De facto, este repertório não é tão rigoroso como pode parecer e como se verá mais adiante na análise, as cores podiam muito bem escapar a esta atribuição básica. Acontece que as cenas dramáticas em exterior podiam ser tintadas em vermelho, ou um deserto representado de amarelo¹². As técnicas mistas de tintage e viragem serviam sobretudo a produzir os efeitos bicromáticos do pôr de sol, de reflexos na água ou para realçar as figuras dos cenários.

A atmosfera, aqui, aproxima-se mais do contexto do que do clima, porque mergulha todos os objectos da imagem num tom único. Eles já não se identificam pela sua cor (em relação ao resto) mas pela sua forma e pela densidade da sua tonalidade. A cor nunca deixa o olhar indiferente porque toca no afecto. Sabe-se que o vermelho torna as sensações mais vivas e o azul arrefece a «alma». Existem cores ditas «quentes» e outras «frias». Quando *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), erguido em contrapicado no barco que o leva ao seu destino, se desloca num universo azul denso, não é só a noite que é exprimida; mas também o medo¹³ que o espectador sente frente a esta criatura que escapa ao seu entendimento. Tudo está azul: o mastro do barco bem como o rosto e as mãos de Nosferatu. É como se a cor tivesse penetrado nos poros da sua pele. E é essencialmente o que se passa para todas as outras cenas dos filmes tintados (ou virados).

O que é interessante na utilização dessas técnicas, é a verdadeira contaminação da cor nos corpos e nos objectos da imagem. Se a cor tem um poder de omnipresença na imagem, mergulhando todas as suas partes num tom único¹⁴, tem também a característica de ser evanescente dos corpos e dos objectos. Exprime forças que o preto e branco desconhece. Mas apaga também forças que o preto e branco possui. Por exemplo, no primeiro caso, ela isola melhor a imagem de um fora de campo imaginário. É mais fácil à imaginação prolongar o espaço de uma imagem a preto e branco do que a uma imagem tintada, porque o olhar transforma rapidamente os tons de cinzentos numa série de cores eventuais. Quantas vezes falha a memória em relação a um filme: «Era a cores ou a preto e branco?» Uma cor uniformemente imposta deixa mais fortemente a sua impressão na lembrança. Uma cena tintada (ou virada) está mais isolada do resto do mundo que uma outra imagem. Comunica sensações ao espectador, e este encontra-se implicado no clima da situação. O rosto azul de Nosferatu é aterrador pela sua expressão de morte¹⁵ e de impassível frieza. Se a imagem tivesse sido vermelha, o espectador tinha talvez percebido uma efervescência de sensações expressas por Nosferatu. Mas Murnau queria fazer deste corpo um corpo desumanizado, e o azul esvazia o espaço de possíveis vincos de textura. A cor vermelha é uma cor que chama aos picos e ao relevo porque a sua expressão se prolonga até ao olhar do espectador. É uma cor com pregas, como a cor de laranja, que ao mesmo tempo, escondem e revelam formas afectivas.

¹¹ Philippe Dubois define a imagem tintada como uma imagem «preta e a cores» e a imagem virada «branca e a cores», porque de facto, as zonas pretas mantêm-se pretas na imagem tintada, e adquirem um outro tom na imagem virada. Philippe Dubois, «Hybridations et métissages», in Jacques Aumont, *La Couleur en Cinéma*, Mazzotta, Cinémathèque française, 1995.

¹² Como em *Greed* (Erich von Stroheim, 1923).

¹³ Em francês diz-se um «medo azul» (une peur bleue) quando o medo é muito forte.

¹⁴ Com a excepção dos tons claros da viragem que permanecem transparentes ou brancas quando projectadas.

¹⁵ Mais uma vez, em francês fala de «morbleu», antigo blasfemo da transformação de «mort de Dieu».

Captando todos os corpos e objectos, a tintagem cria um universo, e uma atmosfera, que se tornam fechados sobre si próprio, reduzindo consideravelmente a sua profundidade e a sua perspectiva espacial. As forças que emanam da imagem chocam com o enquadramento e viram-se de novo para dentro da imagem como se não deixasse nenhuma escapatória. É o que a diferença de uma imagem a preto e branco. Enquanto que esta última motiva o espaço fílmico a estender no infinito (no célebre *O Mundo a Seus Pés*¹⁶ por exemplo), o filme tintado aplanha as formas, reduz o espaço a duas dimensões. Bastava suprimir a cor para que a imagem reencontrasse o seu modelado. Nosferatu a preto e branco parece mais próximo, a sua figura parece mais alongada e mais sujeita a um futuro alongamento maior. Enquanto que a imagem tintada torna as suas figuras passivas e oprimidas pelo seu monocromatismo. Não dá a oportunidade para elas projectarem os seus potenciais vectores de movimento no espaço. Nosferatu não pode «escapar» do lado virtual da imagem, e destaca-se da face frontal da imagem, acentuando o efeito de esmagamento (do espectador) provocado pelo contrapicado. É possível encontrar este fenómeno de redução de espaço a uma quase bidimensionalidade em quase todos os filmes tintados. Battling, o pai cruel de *O Lírio Quebrado* (D. W. Griffith, 1919), bate e mata numa atmosfera de interiores miseráveis, tintados a verde¹⁷. Como se, por causa desta violência engendrada, tudo se tornava náusea. Fora dele, Battling projecta o verde da sua bília atormentada sobre tudo o que está a sua volta. Nos lugares que contamina, há pouca profundidade porque não existe escapatória. O espaço, objectivo, torna-se subjectivo à escala da sua atmosfera. O tirano provoca a efervescência de forças invisíveis cuja ordem direccional já não obedece ao sistema preestabelecido. É a raiva que catalisa esse descontrolo. A cor verde parece vir do assunto principal da cena: a atmosfera. A consciência da sua potência é tal, que se tornou na protagonista do filme. Georges Sadoul disse que *O Lírio Quebrado* foi um dos primeiros filmes de «atmosfera»¹⁸.

É interessante notar que o cinema, no seu desejo de se aproximar da realidade, provou que as tintagens e as viragens acentuavam a distância que os separavam. Negação ou redução de um fora de campo virtual, monocromatismo da imagem e redução da profundidade de campo, todos esses factores contribuíram para afastar a representação fílmica de uma das suas ambições: copiar a realidade. Na altura esses efeitos de coloração minimalistas eram muito controversos. Ou procurava-se a obtenção de efeitos anti-naturalistas para que o cinema atingisse o estatuto de arte com a sua própria dialéctica, ou esperava-se que a cor fosse um simples meio de reproduzir o olhar naturalista. Daí, nasceram duas correntes de pensamentos opostos: a primeira desprezava as tentativas de reprodução fiel da realidade e abolia a coloração acrescentada à imagem original (a preto e branco). A outra reunia os adeptos do efeito «espectáculo» que produziam as imagens tintadas e viradas.

¹⁶ Orson Welles, 1941.

¹⁷ As cenas da cópia que permitiu esta análise eram tintadas em verde. Não foi possível confirmar se esta tintagem está conforme ao desejo do realizador ou se corresponde a outro critério (de distribuição por exemplo). Pouco importa. A cena ganha um sentido nesta versão. Do ponto de vista simbólico a cor verde está associada ao mal e ao desespero, ou aos seus contrários que são a vida e a esperança. É com muita reserva que esta análise utiliza a «semiótica» das cores porque, de acordo com Jean Mitry, dá-se à cor *um sentido arbitrário*, faz-se dele *um signo* que é tornado activo das tendências significadas segundo um julgamento de ordem social e afectivo. In Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 2 Les formes, Éditions universitaires, Paris, 1965, p. 133.

¹⁸ «Tudo ficou subordinado ao estudo dos caracteres e à expressão de sentimentos simples mas ricos de tonalidades. *A atmosfera dos casebres, das ruas cheias de neblina, das míseras lojucas, era também uma personagem do drama.*» in Georges Sadoul, *História do cinema mundial*, Vol. I, Livros Horizonte, Lisboa, 1983, pp. 163-164. Traduzido da edição francesa, *Histoire du Cinéma Mondial, des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 1972 (1949), p. 131.

A atmosfera cinematográfica é indissociável do seu contexto porque este acentua e prolonga as forças da atmosfera filmica no espectador. O dinamismo da percepção é reduzido quando o filme é visto num ecrã pequeno (além do espaço «espectatorial» que anula toda as experiências sensíveis específicas à sala de cinema). No entanto, apesar da amputação atmosférica que a imagem vídeo e de síntese faz ao cinema, existe um tipo de filme que não é afectado. Os filmes de Michael Haneke podem ser vistos em qualquer altura e em qualquer dispositivo porque a perversidade e o sadismo que se exprimem são mais poderosos que a própria narrativa¹⁹. A atmosfera é terrivelmente contagiosa e perturbadora. O realizador austríaco é um grande mestre da «obscenidade» do fora de campo. Além de acentuar as relações frígidas que existem entre os personagens é através do invisível, no fundo totalmente explícito, que se forma uma acumulação de tensões, ultrapassando a própria imagem: efeitos sonoros (as matanças de *Benny's Video*, de 1993 e *Brincadeiras Perigosas*, de 1997) ou mutilação de enquadramento («jogos» sexuais de *A Pianista*, de 2000), o fora de campo, apesar da ausência figural, abafa as imagens pela sua atmosfera. Para retomar a expressão de José Gil, «a atmosfera, entre uma iminência de palavra e uma iminência de acção, permanece muda»²⁰. Muda no meio dos gritos e gemidos, muda porque o nosso imaginário fica mais afectado do que os nossos sentidos.

Mais do que a própria experiência dos afectos, é a sua apreensão emocional que é um constituinte da atmosfera filmica. Os espaços deixam de ser lugares passivos de coexistência das coisas, eles tornam-se actores e adquirem uma dimensão afectiva nova. Nesse sentido, a atmosfera filmica aproxima-se da consciência de uma relação de si com os espaços e os corpos coexistentes. A experiência emocional poderá ser comparável, a não ser que a atmosfera filmica tenha sido criada a partir de artifícios meramente cinematográficos²¹.

¹⁹ Trata-se da própria atmosfera perversa e sádica que se liberta do filme e não dos temas inerentes ao filme.

²⁰ José Gil, *Movimento Total, o corpo e a dança*, Relógio d'Água, Lisboa, 2001, p. 148.

²¹ Por exemplo, os efeitos especiais. Num filme como *Matrix* (Larry e Andy Wachowski, 1999), os saltos no tempo são demasiado artificiais e explícitos para que a consciência leve o espectador a acreditar na lógica de tal situação. A atmosfera filmica desses saltos temporais é minimalizada. É importante sublinhar que no filme de Stanley Kubrick, *2001, Odisseia no Espaço* (1968), passa-se o contrário: apesar da projecção inexplicada do personagem num espaço-tempo fora do nosso entendimento, a atmosfera é fortíssima, na ausência de qualquer sentido aparente. Será que no limiar entre a percepção e o entendimento (entre as imagens do filme e o conceito que ultrapassa o próprio realizador) haverá uma interpretação justa da consciência?