

As atmosferas como figuras fílmicas no cinema de Andrei Tarkovski

Graziela Aparecida da Cruz¹

Resumo: O cinema do russo Andrei Tarkovski (1932-1986) sempre caminhou nas fronteiras possíveis a um artista cristão inserido no contexto materialista da ex-União Soviética. Em seus filmes, buscou imprimir a força da espiritualidade e rechaçar a efemeridade da matéria, criando atmosferas e gerando modulações afetivas no espectador. A partir do conceito de *Stimmung* (termo em alemão que pode ser traduzido por atmosfera ou ambiência), atualizado pelo teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht, pretende-se aprofundar o fenômeno da atmosfera enquanto figura fílmica que permite uma experiência estética da ordem dos afetos e sensações, por parte do espectador.

Palavras-chave: Tarkovski. Cinema. *Stimmung*. Espiritualidade.

INTRODUÇÃO

O cineasta russo Andrei Arsenyevich Tarkovski (1932 -1986) tem sido, há décadas, objeto de estudo por pesquisadores do cinema, não só pela obra de reconhecida relevância para o universo do cinema, mas também pelas relevantes contribuições do diretor à teoria cinematográfica, a partir de suas reflexões sobre a arte como caminho para o ser humano lidar com questões sobre o sentido da vida e a existência. Todo o trabalho de Tarkovski, principalmente nos sete longas-metragens de sua carreira precocemente interrompida com sua morte, aos 54 anos, (além dos três curtas-metragens realizados no início de sua trajetória cinematográfica) esteve profundamente enraizado em sua visão pessoal sobre o sentido da arte. Para ele, a realização artística possui uma dimensão espiritual, sem a qual ela deixa de ter sentido. Como escreveu em seu livro *Esculpir o tempo* (2010),

A arte se dirige a todos, na esperança de criar uma impressão, de ser sobretudo sentida, de ser a causa de um impacto emocional e de ser aceita, de persuadir as pessoas não através de argumentos racionais irrefutáveis, mas através da energia espiritual com que o artista impregnou a obra (TARKOVSKI, 2010, p. 40)

Para Tarkovski, a obra de arte é uma extensão da vida interior do artista, e se assim não for, não será verdadeira. Por vida interior, ele reconhece a memória, sensações, lembranças

1 Doutoranda em Artes (linha de Pesquisa Cinema) na UFMG. Mestre em Artes (linha de pesquisa Cinema) pela UFMG (2011). Professora na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE). E-mail: graziela-cruz@hotmail.com

e sentimentos evocados por objetos e paisagens – ou seja – a materialidade imanente que reverbera no profundo do ser. A isso ele denomina “associações poéticas”.

Tarkovski conjugou a observação da realidade com a manifestação onírica; soube imprimir seu olhar contemplativo à captura do momento pela câmera. Para ele, fazer cinema era “esculpir o tempo”, nome dado ao seu livro no qual apresenta suas ideias teóricas a respeito de seu cinema.

Andrei Tarkovski dá particular atenção à materialidade dos seus filmes, à constituição de um contexto físico, dentro do qual se movem as personagens. Essa materialidade é especialmente marcada por objetos escolhidos com cuidado, as superfícies que os cercam, as cores e texturas, a presença recorrente de elementos como a água, o fogo, a névoa e o vento. Ao mesmo tempo, o cinema de Tarkovski remete a um universo espiritual, religioso, místico – figuras imateriais e intangíveis – que são percebidas, ou melhor, evocadas, pela materialidade dos elementos.

Os procedimentos técnicos e as escolhas estéticas de Tarkovski estão ao alcance daqueles que se aventuram na tarefa de tentar analisar a obra do diretor. Mas há uma essência, algo intangível e inefável que perpassa os filmes do cineasta russo, que ultrapassa a teoria e a técnica. Algo que impacta o público em seus afetos e lembranças, não sendo alcançado pelo intelecto, mas pela emoção. Esse foi o ponto de partida que nos motivou, com esta pesquisa, a tentar desvendar o que, nos filmes de Tarkovski, mobiliza os nossos afetos, fazendo-nos sentir um não-sei-quê ora de incômodo, nostalgia e solidão, ora de esperança e fé na humanidade. Em que ambiência ou atmosfera somos lançados ao assistir a um filme de Tarkovski, e exatamente o que gera essa ambiência que nos provoca sensações e emoções? Como atuam essas atmosferas filmicas, quais elementos as evocam, como são construídas e que funções elas cumprem nos filmes de Tarkovski?

A pesquisa a que nos propomos empreende uma investigação sobre as estratégias utilizadas pelo cineasta para a composição de “atmosferas” que gerariam associações poéticas e modulações afetivas no público. A fim de categorizar o conceito de “atmosfera” enquanto um dos componentes da experiência estética, atribuído aqui ao contexto cinematográfico, partimos dos estudos do teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2014), que reintroduziu o conceito de *Stimmung* no debate estético contemporâneo, e cujas reflexões são repercutidas e ampliadas por outros autores, também destacados nesta pesquisa. O conceito de *Stimmung* é atualizado por Gumbrecht no livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung* – sobre um potencial oculto na literatura (2014)². Tendo seu interesse voltado para o universo literário, Gumbrecht aproxima a palavra alemã à ideia de “clima, atmosfera e ambiência”. O conceito pode também ser relacionado à ideia de “estado de espírito” ou de humor (mood, em inglês).

Neste artigo, apresentamos o arcabouço teórico a partir do conceito de *Stimmung* que embasa nossa pesquisa e nossa análise de dois filmes de Tarkovski, os chamados “filmes do

2 Publicado em 2011, sob o título *Stimmungen lesen: über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur.*

exílio”, a saber, *Nostalgia* (1983) realizado na Itália e *O sacrifício* (1986), na Suécia, sobre os quais não trataremos neste momento.

1 *STIMMUNG* OU ATMOSFERA NO CINEMA

Nesta pesquisa, buscamos transpor o conceito de *Stimmung*, do universo literário, originalmente abordado por Gumbrecht, para o universo do cinema. Pensar a construção de *Stimmung no cinema* significa refletir sobre como os procedimentos técnicos, as opções estéticas, o estilo autoral, os elementos cênicos, as formas de composição das narrativas, a *mise-en-scène*, enfim, todas essas articulações criam atmosferas, de tal modo que o encontro entre a dimensão material da imagem e a interioridade do espectador suscitam afetos – no caso do cinema de Tarkovski – descritos por críticos e público como da ordem da poesia, do sagrado, do místico, da religiosidade, da transcendência, da experiência espiritual, do encantatório.

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

A partir dessa perspectiva, baseamos nossa pesquisa no conceito de “ler com *Stimmung*”, apresentado por Gumbrecht, buscando transpô-lo para a experiência de assistir a um filme, na busca de compreendermos a experiência estética que ultrapasse o plano hermenêutico – de interpretação ou decifração do sentido da obra cinematográfica – para alcançar a nossa experiência afetiva e sensorial. Aí está o problema central desta pesquisa: compreender como a dimensão material do filme – ou seja, todo o repertório da linguagem cinematográfica, além dos recursos e das articulações técnicas e estéticas – participa do processo de construção de sentido. Em outras palavras, como a dimensão material e técnica, na medida em que constrói um novo espaço-tempo fílmico (fora do nosso habitual), pode evocar atmosferas que modulam nossas disposições afetivas (*Stimmungen*).

Em seu livro *Esculpir o tempo* (2010), Tarkovski por diversas vezes se refere à ideia de “atmosfera”, ainda que não utilize o conceito de *stimmung*. É importante destacar que, no caso do cineasta russo, a criação dessas atmosferas acontece, primeiro, no próprio cineasta, em sua percepção e experiência pessoal, para depois ser construída enquanto cena fílmica. Sobre isso, ele escreve que

para o filme ser bem-sucedido, a textura do cenário e das paisagens devia ser capaz de provocar em mim recordações precisas e associações poéticas. Estou firmemente convencido de uma coisa: se um autor se deixa comover pela paisagem escolhida, se esta lhe evocar recordações ou sugerir associações, ainda que subjetivas, isso, por sua vez, provocará no público uma emoção específica (TARKOVSKI, 2010, p. 28).

Nossa pesquisa se baseia, portanto, na hipótese de que as materialidades presentes nos filmes de Andrei Tarkovski influem, decisivamente, sobre um tipo de experiência sensível por parte do espectador. A pesquisa visa, também, comprovar a hipótese de que Tarkovski, a partir de sua concepção do cinema, buscou imprimir sua visão de mundo, suas experiências pessoais, sua memória, lembranças e ideais, sua forma de vivenciar a fé e experimentar o sagrado, sua ética e maneira de encarar a própria vida, tudo isso por meio do que ele definiu como “associações poéticas”.

A questão das “atmosferas, ambiências e climas” no contexto cinematográfico tem despertado o interesse de pesquisadores que buscam identificar, em determinados autores, suas estratégias de construção fílmica que acabam por produzir o engajamento afetivo do espectador, levando-o a experimentar sensações e emoções que ultrapassam a ordem da interpretação ou decifração em busca de sentido. Grande parte desses pesquisadores recorrem ao conceito de *Stimmung*, atualizado pelo teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht. Segundo Gumbrecht, “tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música” (GUMBRECHT, 2014a, p. 12). Tem-se, então, a ideia de que *stimmung* seria um *continuum* entre o corpo material da obra e os afetos do sujeito que se depara com a obra.

A palavra alemã é de difícil tradução e já foi objeto de estudo de diferentes pensadores ao longo dos últimos séculos, o que é destacado por Gumbrecht que, na busca de apresentar a história e evolução do termo, recorre ao dicionário *Asthetische Grundbegriffe*, no qual o autor, David Wellbery, reconstrói a história da palavra e explora suas várias camadas semânticas.³ Passando por Goethe, Kant, Schiller, Hölderlin, Nietzsche e Riegl, Gumbrecht se detém em Heidegger, em cuja obra *Ser e Tempo* (1927), considerada sua obra mais importante, o autor concede a *Stimmung* um papel fundamental:

“Nessa obra, *Stimmung* é descrito como parte integrante da condição existencial de ‘estar-lançado’. Ambientes e atmosferas variados – e em constante mutação – escreve Heidegger, condicionam nosso comportamento e nossas sensações na existência do dia a dia; não somos livres para escolher” (GUMBRECHT, 2014, p. 19)

Alex Martoni afirma que a riqueza semântica dessa palavra está no seu potencial de expressar, concomitantemente, aquilo que me afeta e o modo como eu me vejo sendo afetado, “apagando, desse modo, a dicotomia epistemológica tradicional sujeito/objeto” (MARTONI, 2015). Em artigo publicado na revista *Pandaemonium* (USP), na qual analisa o filme *Fausto* (Fausto, dir. Aleksandr Sokurov, Rússia, 2011) a partir das *stimmungen* (modulações afetivas),

3 Para aprofundar sobre a evolução do conceito de *Stimmung* ao longo da história, ler “As Noções de *Stimmung* em uma série histórica: entre disposição e atmosfera” de Arlenice Almeida da Silva. A relação entre arte e filosofia é examinada com base na noção de *Stimmung*, que surge no século XVIII, na teoria musical, como relação de proporção entre tons ou instrumentos, sendo, em seguida, transposta para a estética, no final do século, com Kant e Fichte. Disponível em <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/6593> acesso em 06/10/2024

Martoni (2015) sugere que diversos são os componentes passíveis de evocar as atmosferas. Elas poderiam advir da *mise-en-scène*, da fotografia e da performance dos atores, entre outros.

Esses elementos citados por Martoni se constituem como materialidades da obra cinematográfica, o que corrobora a ideia central defendida por Gumbrecht (e que embasa esta pesquisa) de que as atmosferas estão diretamente relacionadas aos componentes materiais das obras de arte, e afetam os estados de espírito (ou, como diria Tarkovski, modulam os afetos) daqueles que as fruem. Gumbrecht é um dos pioneiros nos estudos sobre as “materialidades da comunicação” e aponta que a *Stimmung* reflete o modo como determinados elementos da materialidade da obra agem sobre os sistemas perceptivo, sensorial e cognitivo do sujeito, modulando suas disposições afetivas. O autor atualiza esse conceito no âmbito da Literatura e sinaliza a possibilidade de aprofundamento sobre um referencial teórico que aponta caminhos para realizar a análise de alguns dos filmes de Tarkovski, com o intuito de identificar opções estéticas, procedimentos técnicos e outros recursos da linguagem fílmica utilizados pelo diretor, a partir de sua identidade própria como realizador cinematográfico, que confeririam certas “atmosferas” aos seus filmes.

Embora tenha dado mais atenção ao campo literário, Hans Ulrich Gumbrecht abriu portas para que os estudos sobre as materialidades da comunicação em relação aos afetos alcançassem outras expressões artísticas, entre elas, o cinema. Ao entrar em contato com um filme, o espectador pode imergir em imagens e sons, luzes e sombras, sons e silêncios - a materialidade do filme - que evoquem uma tal “atmosfera” que nele provoque modulações afetivas. Segundo o autor,

sem exceção, todos os elementos que contêm textos podem contribuir para produzir atmosferas e ambientes, o que significa que obras ricas em *Stimmung* não terão de ser primordialmente - e, com certeza, não exclusivamente - de natureza descritiva (GUMBRECHT, 2014, p. 15).

2 AS MATERIALIDADES E O EFEITO DE PRESENÇA DIANTE DA OBRA

As Materialidades da Comunicação se apresentavam, de fato, como uma alternativa teórica contrapondo-se às perspectivas orientadas pela hermenêutica. Os textos literários não deveriam ser apenas objeto de interpretação. Como explica Janaína Cordeiro Freire Walter (2019), “as Materialidades da Comunicação não visavam, portanto, desvelar o sentido “último” de um texto, bem como não acreditavam que ele existisse de maneira independente, por exemplo, das condições de sua recepção, bem como das condições materiais de sua produção” (WALTER, 2019, p. 71).

O interesse de Gumbrecht pelo tema levou à realização de uma série de seminários, ao lado de pensadores como Friedrich Kittler, Jeffrey Schnapp, Niklas Luhman, entre outros, nas décadas de 1980 e 1990 sobre a questão das “materialidades da comunicação” que

resultaram num programa de pesquisas e numa série de artigos publicados na Alemanha em 1988: *Materialität der Kommunikation*, como afirma Erick Felinto:

Gumbrecht percebera que o campo dos estudos literários só poderia renovar-se no momento em que a obra fosse considerada a partir de um contexto mais amplo. Contexto que envolvesse as relações da obra com seus receptores, as condições históricas e materiais desses receptores e a própria “materialidade” do objeto (FELINTO, 2001, p.6 apud WALTER, 2019, p. 70).

Esses estudos foram a base de livros de autoria de Gumbrecht, entre eles *Em 1926: vivendo no limite do tempo* (1997), *Elogio da beleza atlética* (2006) e *Produção de presença* (2004). A materialidade dos objetos está no centro da atenção do pensador alemão, como elemento capaz de evocar atmosferas e ambiências. Estar presente diante do objeto cultural ou da expressão artística passa a ser, na visão do teórico, condição essencial para a experiência estética pois, só assim, podemos ser afetados pela *Stimmung* evocada, “ainda que eventualmente não possamos compreendê-la, no que se refere à sua função ou significado, no interior da narrativa que a abriga” (WALTER, 2019, p. 74) Quando buscamos o *Stimmung* característico do nosso objeto de interesse, devemos nos atentar às “nuances, odores, cores, sons e, acima de tudo, nas dramáticas alterações do clima atmosférico” (GUMBRECHT, 2014, p.15).

Isso significa dizer que o “sentido de presença” ou para citar textualmente Gumbrecht, o “efeito de presença” é uma categoria importante na experiência estética. Como indica Janaína Cordeiro Freire Walter (2019), Gumbrecht tem uma compreensão acerca da experiência estética, que promoveria uma “(...)oscilação (às vezes uma interferência) entre “efeitos de presença” e “efeitos de sentido” (Gumbrecht, 2010, p. 22 apud Walter, 2019). Para o teórico, a “presença” se refere a uma relação espacial que o sujeito experimenta em seu contato com o mundo em que se insere, particularmente, com os objetos que, em sua tangibilidade, causam um efeito imediato em nossos corpos. Em seu livro *Produção de Presença* (2010), Gumbrecht afirma que

Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais ‘tocará’ os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano (GUMBRECHT, 2010, p. 39)

Embora Gumbrecht seja crítico a uma abordagem epistemológica que prioriza o “efeito de sentido”, ou seja, a dimensão intelectual e conceitual de textos e manifestações culturais, ele mesmo afirma não ser anti-hermenêutico, como se o efeito de presença viesse substituir o

pensamento, mas apresentar-se como uma outra forma de acesso ao sentido dos objetos, que não seja apenas por meio da hermenêutica. Em outras palavras, o teórico propõe que o nosso contato com os conteúdos de quaisquer expressões comunicativas pode ser acessado sem que se recorra apenas à interpretação ou conceitualização por meio da linguagem.

O sentido de presença daria uma perspectiva além da produção de sentido ao abordar os suportes materiais das obras, considerando que no contato estabelecido com esses artefatos, o ser humano, além de atribuir-lhes significado, é impactado e desenvolve outras formas de relação, que levaria em conta uma dimensão física, material, não interpretável por meio da razão.

(...) não existe nada de intrinsecamente errado com a produção de sentido, a identificação de sentido e o paradigma metafísico. (...) o que se desejava problematizar era, mais que tudo, uma configuração institucional no âmbito da qual o domínio absoluto das questões relacionadas com o sentido havia levado, há muito tempo, ao abandono de todos os outros tipos de fenômenos e questões (GUMBRECHT, 2010, p. 37).

Gumbrecht introduz os “efeitos de presença” como objeto de pesquisa nas humanidades (2014, p. 15). Embora reconheça que a interpretação – a atribuição de sentido – seja um processo da maior importância, ele sublinha que as coisas, ou objetos, estão sempre-já numa relação necessária com nossos corpos, a que ele conceitua como “presença” (2014, p.16). O teórico alemão afirma que a experiência estética, a depender da materialidade do objeto, pode se dar relacionada à presença ou ao sentido, ou a ambos, mas sempre como uma experiência que seja capaz de catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas (2014, p. 14). Essa relação com o objeto, por sua vez, nunca acontece somente a partir da dimensão da presença ou somente da dimensão do sentido, o que leva o espectador, por vezes, em uma oscilação entre os dois efeitos. Tais considerações acerca do conceito de “presença” são fundamentais para a compreensão do conceito de *Stimmung*, da evocação de atmosferas e seu impacto no observador.

Ao nos voltarmos para o objeto de análise desta pesquisa – a obra cinematográfica – partimos da ideia de que o cinema é uma expressão artística privilegiada na conjugação dos efeitos de presença; na própria conformação do ambiente – o estar sentado em uma sala escura, diante de uma grade tela, com o som envolvendo o espaço – que se apresenta como um ambiente físico oportuno para a imersão em um outro espaço/tempo capaz de causar modulações afetivas no espectador. As atmosferas que surgem no *continuum* entre sujeito e filme emergem da conjugação dos efeitos de presença e de sentido, próprias da característica representacional do cinema, e do seu poder de envolver corporeamente por seus estímulos visuais e sonoros.

É nesse sentido que, como afirma Martoni

“ ler ambiências, tradução da expressão alemã *Stimmungen lesen*, cunhada por Hans Ulrich Gumbrecht, consiste em uma operação analítica que, através de um exercício de autoobservação, nos permite compreender os modos como a dimensão material do cinema interage com as disposições afetivas do espectador, abrindo a possibilidade de se repensar noções como paisagem e atmosfera enquanto formas de experiências imersivas no mundo da técnica. (MARTONI, 2015, p. 177)

Um aspecto que merece atenção é o caráter individual da experiência estética que o observador tem diante da obra de arte. Para Gumbrecht, a experiência estética permanece “um evento individual que não pode ser induzido nem garantido. Não há qualquer prova desses eventos, além da certeza empírica daqueles que o experimentam” (GUMBRECHT, 2014a, p. 68). Outra pesquisadora que tem se debruçado sobre a pesquisa das atmosferas no contexto cinematográfico é a portuguesa Inês Gil (2015), que considera o a “atmosfera” como uma “figura fílmica”, ou seja, um elemento de composição do filme. Em sua tese de doutorado, com o título “*A atmosfera no cinema: caso de ‘A sombra do caçador’ de Charles Laughton entre onirismo e realismo*”, Gil afirma que a atmosfera não é uma questão estritamente narrativa, mas do domínio da sensação, sendo que a percepção do espectador ocorre através de critérios pessoais, projetados na tela durante a sessão. É a natureza de suas forças, seu ritmo e as relações nas quais ela está engendrada que a determinam (GIL, 2002, apud LANZONI, 2016, p.15)

Para Gil, a atmosfera cinematográfica divide-se em duas categorias gerais: a atmosfera espetatorial, que estuda o fenômeno existente entre o espectador e o filme; e a atmosfera fílmica, que se refere à relação entre os próprios elementos fílmicos visuais e sonoros. A primeira se constitui pelo próprio dispositivo inerente ao cinema que permite a projeção do filme: “a sala escura, a tela gigante e a imagem projetada permitem ao espectador de se encontrar num espaço que o retira da sua realidade habitual. Ele é transportado para um estado quase alucinatório” (GIL, 2015). Já a atmosfera fílmica, sobre a qual nossa atenção está focada neste estudo, decorre aos componentes que permitiram a realização do filme. Refere-se diretamente às escolhas estéticas para a construção de planos, sequências, a partir da habilidade do cineasta de, a partir de suas escolhas estéticas e técnicas, e da habilidade de imprimir seu olhar no “olhar” da câmera, criar atmosferas não como uma mera moldura cênica, mas como um componente fundamental na narrativa. O cineasta se utiliza de recursos fílmicos como o tempo, o espaço, o som, a imagem, a luz, a cenografia, as locações, os elementos em cena, o enquadramento, a representação dos atores, o ritmo, as cores e texturas, a *mise-en-scene*, tudo para a criação de atmosferas, de acordo com a escolha do realizador. Como descreve Martoni, referindo-se ao que ele prefere designar como “ambiência” em lugar de “atmosfera”, quando explica as implicações do ambiente em que se exhibe o filme e o filme em si

Das cadeiras improvisadas no período do early cinema às atuais salas IMAX equipadas com as gigantescas telas de 16/22, a ambiência, em

uma primeira visada, parece envolver, portanto, as condições materiais necessárias para que imagem e som possam ser adequadamente percebidos.(...) Contudo, é evidente que, embora cumpra um papel fundamental, ao oferecer condições privilegiadas de percepção – cadeiras confortáveis, escuridão, vedação acústica aos ruídos da rua, ampliação da imagem e amplificação do som –, não é a estrutura física da sala de cinema que, necessariamente, nos provoca risos, espanto ou dor; é o filme, na sua condição de objeto estético, que apresenta o potencial de colocar nossos sistemas cognitivo, sensorial e afetivo em movimento, o que implica pensar que o problema das ambiências no cinema deve ter como objeto de reflexão o próprio filme, articulado, é claro, às suas condições de exibição (MARTONI, 2015 p. 178).

Gil destaca que, no cinema, existe uma atmosfera material e uma atmosfera imaterial. A primeira é mais fácil de ser identificada, como o nevoeiro, a chuva ou a neve, “que são elementos que preenchem concretamente o espaço e dão-lhe características específicas (como por exemplo, uma atmosfera misteriosa pode ser causada pela falta de visibilidade devido a uma forte densidade do nevoeiro)” (GIL, 2011, p. 179). A atmosfera imaterial, por sua vez, é abstrata e pode oferecer uma grande diversidade de sentidos. Segundo GIL, ela pode ser interior e exterior.

“Quando a atmosfera é interior, ela manifesta-se por uma sensação que ‘invade’ o espaço interior da pessoa. A plenitude ou o mal-estar são dois exemplos de atmosferas interiores. Quando ela é exterior, a atmosfera pode ser latente ou manifesta. Quando latente, a atmosfera cria uma iminência, isto é o espectador está à espera que ela se revele. Quando ela é manifesta, é a sua presença que é imediatamente percebida. A atmosfera imaterial é muitas vezes criada a partir dos elementos plásticos da imagem: a escolha de um determinado enquadramento, ângulo de vista, as luminosidades, contrastes cromáticos, etc., vão ser determinantes para o tipo de atmosfera que se vai exprimir de um plano fílmico ou de uma sequência (GIL, 2011, p. 179).

Importante destacar, mais uma vez, que a pesquisa não buscou desenvolver um estudo de recepção e de espetatorialidade cinematográfica, e que, tampouco, tenha sido objetivo deste trabalho buscar “decifrar” um significado que estaria “oculto” nas imagens, uma vez que o próprio diretor nega essa pretensão. Tarkovski rejeita a tese de que os elementos da natureza que ele utiliza tenham intrinsicamente um significado outro que não sejam eles mesmos, em sua realidade imanente.

[...] A chuva, o fogo, a água, a neve, o orvalho, o vento forte – tudo isso faz parte do cenário material em que vivemos; eu diria mesmo da verdade das nossas vidas. Por isso, fico confuso quando dizem que as pessoas são incapazes de simplesmente saborear a natureza

quando a veem representada com amor na tela, e que, em vez disso, procuram algum significado oculto que imaginam estar nela contido. É claro que a chuva pode ser encarada apenas como mau tempo, muito embora eu a utilize com a finalidade de criar um cenário estético particular que deve impregnar a ação do filme. Mas isso não significa absolutamente a mesma coisa que introduzir a natureza em meus filmes como um símbolo de alguma outra coisa – Deus me livre! (TARKOVSKY, 2010, p. 255)

A partir desse algo que é deixado “no ar”, dessa intangibilidade silenciosa presente nos filmes de Tarkovski, é que a pesquisa busca se articular em torno da hipótese de que a *Stimmung* - as atmosferas e ambiências visuais e sonoras que marcam sua obra -, são resultado de uma articulação entre as estruturas imagéticas e sonoras, constituídas por elementos imanentes materializados, que assumem um significado por vezes transcendente, e que são cuidadosamente tratadas pela técnica e permeadas pela sensibilidade do diretor que, dessa forma, alcançam o espectador em seus afetos pessoais, permeados pela memória, por lembranças e sentimentos. Trata-se de analisar a imagem em sua constituição, buscando compreender como se dá o processo de construção de sua ambiência – como a neblina, no momento em que se desfaz, em *Nostalgia*, ou o fogo que consome a casa em *O sacrifício*.

REFERÊNCIAS

- GIL, Inês. A atmosfera fílmica como consciência. Edições Universitárias Lusófonas, 2002. Lisboa, Portugal. Disponível em <https://recil.ulusofoa.pt/server/api/core/bitstreams/5103f829-7a0f-468a-a-601-0f8b6424e4c3/content> Acesso em 23/03/2024
- GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I – pp 141-146. Disponível em <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/gil-ines-a-atmosfera-como-figura-filmica.pdf> Acesso em 21/03/2024
- GIL, Inês. “O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia.” Babilónia - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução, Lisboa, n. 10-11, 2011, pp. 177-185.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Atmosfera, ambiência, Stimmung: por um potencial oculto na literatura. Contraponto. Ed, Puc Rio. Rio de Janeiro, 2014
- LANZONI, Pablo Alberto. Efeitos atmosféricos: o silêncio na filmografia de a Andrei Tarkovski. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS). 2016. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/151316/001011553.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 23/10/2022
- MARTONI, Alex Sandro. Lendo ambiências: o reencantamento do mundo pela técnica. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. 2015. Disponível em <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/10162/LENDO%20AMBI%20NCIAS%20%20REENCANTAMENTO%20DO%20MUNDO%20PELA%20T%20CNICA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 15/09/2022
- TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o Tempo. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2010

WALTER, Janaína Cordeiro Freire. Para ver em busca de Stimmung : atmosfera no cinema de Angela Schanelec e Christian Petzold. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/39529> Acesso em 13/02/2014