

Stimmungen tangíveis: incursões sobre as atmosferas na sala escura

Pablo Alberto Lanzoni

Quando, em *Stimmungen lesen*¹, o teórico literário Hans Ulrich Gumbrecht revisitou o conceito de *Stimmung* que deixara de acompanhar o debate estético contemporâneo desde a segunda metade do século XX, motivou novas reflexões sobre as noções de atmosfera, clima ou ambiência na discussão cinematográfica. Embora ele não tenha se debruçado sobre a experiência da sala escura, os trabalhos que cercam a produção do autor permitem evidenciar um campo de pesquisas que tem se estabelecido entre as materialidades da comunicação e os estudos dos afetos. Com este artigo, se busca lançar luz às demarcações que afirmam as possíveis atmosferas em um filme, em diálogo com as preposições de Gumbrecht a *Stimmung*, observando o *continuum* existente entre o corpo fílmico e os afetos do espectador.

De início, recorro à assertiva de Yves Pélicier que, no prefácio *Pour l'atmosphérique* da edição francesa de *Goût et atmosphere* de Hubertus Tellenbach, atentou para a atmosfera como algo preciso de ser compreendido, embora sua exatidão não pertença a um repertório de signos organizados ou a uma configuração determinada, e sim ao reflexo de múltiplos índices de dada situação: seriam os afetos e as sensações que tornam uma atmosfera perceptível, pois ela é a expressão consciente ou inconsciente deles.

Gumbrecht acredita que as materialidades da comunicação participam do processo de construção de sentidos das obras e, desse modo, influem, decisivamente, sobre um tipo de experiência sensível, dado que “todos os fenômenos e condições (...) contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (Gumbrecht, 2010: 28). Em seus textos, o autor não combate a hermenêutica, ao

contrário, diz que os efeitos de presença não eliminam a produção de sentido, pois ambos se complementam. Ele, porém, pretende ultrapassá-la, investindo em uma perspectiva que contemple os suportes materiais das obras e não apenas seu sentido, dado que o relacionamento humano com os objetos, sobretudo com os artefatos culturais, nunca é apenas de atribuição de significado. Com isso, redime-se a alternância entre determinadas esferas, bem como a emergência do sentido e, acima de tudo, que a oscilação entre efeitos de sentido e efeitos de presença deixe de ser atribuída exclusivamente a uma ou a outra destas possíveis polaridades, vencendo a sensação de que já não se está em contato com as coisas do mundo.

Buscando um espaço entre o desconstrucionismo e os estudos culturais no interior do campo literário, o autor investiu na *Stimmung*, palavra cuja tradução foi por ele metaforicamente aproximada a clima, atmosfera e ambiência, visando desenvolver a “dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física” (Gumbrecht, 2014: 14)² e evidenciar o *continuum* existente entre o corpo das obras analisadas e os afetos do leitor. Com este intuito, Gumbrecht revisita *Ser e tempo* de Martin Heidegger, em que a *Stimmung* é descrita como parte integrante da condição existencial do “estar lançado”, fazendo dos ambientes e das atmosferas variadas e em constante mutação condicionantes ao comportamento e às sensações na existência do dia a dia, de modo que não se é livre para escolher. Na leitura do autor, Heidegger refere-se a *Stimmung* como “medo” e “ira”, “esperança” e “alegria”, “entusiasmo”, “ânimo” e “tédio”. Ele declara que a análise desses diferentes ambientes conduz a uma compreensão particularmente profunda do “atirar-se” da existência humana – ou seja, do situar-se entre as dimensões “extáticas” do tempo: um futuro que nada tem a oferecer além do “nada”, e um passado que, como “tradição”, sempre limitou e determinou aquilo que se é capaz de fazer no presente. Para Gumbrecht (2010: 119), “Heidegger procura demonstrar como, de maneiras diferentes, todos [os vários *Stimmungen*] são constituídos por algo que pertence à dimensão existencial do passado”. Em *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*, Gumbrecht (2014a: 150) retoma as ideias expostas por Heidegger e afirma que elas ecoam como “uma reação à atmosfera, ao clima, ao ambiente daquele tempo” – recordando que *Ser e tempo* data de 1926 e foi publicado no ano seguinte. Conforme ele, atrás do “ser” de Heidegger, está a questão do “sentido do Ser”, o que haveria de caracterizar a filosofia do autor como disciplina ontológica, quando Heidegger descartou o esquema sujeito/objeto, o substituindo pela ideia de “ser no mundo”. Seu conceito de “ser no mundo” sublinha que o *Daisen* está situado em um ambiente concreto e está familiarizado com ele. Pelo entendimento do *Daisen* – ou seja, da existência individual como ser no mundo e, logo, da condição irreduzível de partilha da existência em outros seres humanos – os quais, por seu turno, são *Daisen* por direito próprio – Heidegger desenvolve a dinâmica do “cuidado”, que consiste, por exemplo, em modalidades diferentes de consideração pelos outros.

Para explorar as diferentes nuances invocadas pela *Stimmung*, Gumbrecht recorre a um conjunto de palavras que a referenciam em outros idiomas e podem auxiliar na tradução do termo, como as inglesas *mood* e *climate* e as germânicas *stimme* e *stimmen*. A primeira representa um sentimento íntimo tão privado que não pode sequer ser circunscrito com precisão, a segunda traz ao *Stimmung* algo de objetivo, uma disposição que está em volta os indivíduos e sobre eles exerce uma influência física. No idioma alemão, *stimme* e *stimmen*, em sua semântica, aproximam-se do substantivo *stimme* – voz – e do verbo *stimmem* – ação de afinar um instrumento. Segundo Gumbrecht (2014a: 12), “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”, o que lhe confere uma relação com as notas musicais e com o ato da escuta. O sentido da audição é uma complexa forma de percepção que envolve todo o corpo, ao absorver uma forma de realidade física que nos chega – o som –, assim como o clima atmosférico que envolve nossos corpos e desperta-nos variadas sensações. A pele, como modalidade de percepção baseada no tato, é primordial para tais funções. Segundo Gumbrecht (2014: 13), é por isso que “as referências à música e ao tempo atmosférico aparecem na literatura quando os textos tornam presentes – ou começam a refletir sobre – os estados de espírito e as atmosferas”. Recorrências estas que ajudam a exemplificar como ser afetado pelo som ou pelo clima atmosférico torna-se um encontro “muito concreto com nosso ambiente físico” (Gumbrecht, 2014: 13).

Cabe recordar que a *Stimmung* impõe-se para Gumbrecht como um desdobramento de suas considerações sobre os efeitos de presença e os efeitos de sentido compreendidos na experiência estética. À luz do pensamento deste autor, objetos podem estar “presentes” ou “ausentes”. Se estiverem presentes, são tangíveis e encontram-se mais próximos ou mais distantes de nossos corpos, produzindo neles impacto imediato. Segundo Rocha (1998), o aporte oferecido pela teoria sistêmica de Niklas Luhmann, que contribui para a investigação das condições de constituição do sentido ao invés de privilegiar a decodificação de um sentido já dado, forneceu a Gumbrecht o instrumental necessário para levar adiante a pergunta acerca da importância da materialidade dos meios de comunicação, uma vez que a emergência do sentido somente ocorre através do concurso de formas materiais. Assim, ressalta-se que as atmosferas não existem de modo completamente independente dos componentes materiais das obras, pois estas afetam os “estados de espírito” daqueles que as fruem, do mesmo modo que o faz o clima atmosférico. Trazer a *Stimmung*, sob o viés gumbrechtiano, ao contexto do cinema possibilitam atentar para a dimensão das formas que envolvem o espectador, catalisando as sensações interiores sem que as questões da representação sejam, necessariamente, preponderantes, pois, para ele (Gumbrecht, 2014a: 14), “sem exceção, todos os elementos (...) podem contribuir para produzir atmosferas e ambientes”.

No interior dos estudos de cinema, uma autora que tem se dedicado à pormenorização de atmosferas é a pesquisadora portuguesa Inês Gil (2005), que a defende não como uma questão estritamente narrativa, mas como pertencente ao domínio da sensação, partilhando daquilo mencionado por Pélicier. Ao sentar-se em sua poltrona, frente às imagens em movimento e sincronizadas ao som, o espectador é tomado por uma gama de sensações decorrentes da atmosfera cinematográfica, não restrita a seus vínculos com o filme, mas estendida àquele espaço e a seus aparatos. Este toque aos afetos é impalpável e defini-lo é uma tarefa difícil, contudo a arte e seus meios a exprimem: não é por acaso que ela é associada “à noção de *stimmung*” (Gil, 2005: 18).

Buscando vencer estes obstáculos, Gil direciona para a atmosfera cinematográfica como um sistema de forças visíveis e invisíveis que resulta em um campo energético, expresso a partir de um ou de vários corpos ou situações e em contextos determinados. É caracterizada pela natureza, pelo ritmo e pelas relações envolvidas com estas forças. São, no entanto, as sensações e os afetos por ela desencadeados em seus receptores que a tornam perceptível, pois ela é uma expressão da relação entre o indivíduo e o mundo.

Para alcançar suas considerações, Gil (2005) parte das propriedades elencadas pelo filósofo José Gil, em sua discussão sobre a atmosfera na dança: presença, densidade, viscosidade, dinamismo, mudez, exterioridade e iminência. Por meio delas a autora nos conduz à sala de projeção, afirmando que ali a atmosfera pode emergir de uma série de elementos, pois o desenrolar do filme, produzido pelo movimento das imagens e pela representação, infere uma contingência de *sub-atmosferas* que, interligadas, auxiliam a construção da atmosfera cinematográfica. É ela que caracteriza e atribui propriedades, qualidades e intensidades aos fatos cinematográficos, podendo ser pensada através da direção de atores, do trabalho da luz ou do som, da utilização do fora de campo, da profundidade e do enquadramento. Segundo Gil (2005: 101), “a atitude corporal e as expressões faciais traduzem uma multiplicidade de afetos, quer sejam evidentes ou extremamente sutis. Tudo dependerá do enquadramento (...)”, pois a representação impõem-se para a expressão das relações estabelecidas entre as personagens e o espaço na qual elas se encontram. Assim, explicita a autora:

O cinema dos primeiros tempos era, como o nomeia Béla Balázs, um “teatro fotografado”. Ao contrário da representação teatral, a representação cinematográfica era muda. As palavras eram substituídas pela pantomima e a sutileza das expressões começou a afirmar-se através da utilização dos planos aproximados que gradualmente permitiam ao ator deixar de exprimir os afetos através de gestualidade demasiado exagerada. (...) a cena era filmada de frente, em plano geral, sem movimento de câmara. Os atores deviam gesticular de modo que a

sua interpretação fosse compreendida pelos espectadores. (...) A procura “de quase imobilidade” e da sobriedade na representação do ator foi o primeiro passo na elaboração de uma atmosfera mais sutil (Gil, 2005: 103).

Um autor caro a Gil é o também diretor Eric Rohmer, que entende a construção de atmosferas desde a entrada de objetos no espaço fílmico, pois à medida que isto ocorre, eles o contaminam e produzem novas impressões:

Um plano de *Murnau* não se apresenta como a expressão de algo, mas um campo aberto a esta expressão, um fragmento de espaço vazio que o acontecimento se prepara para mobiliar, quer de repente, como no caso dos aparições mefistofélicos, quer gradualmente, como a célebre entrada em campo da embarcação de *Nosferatu*, ou a nuvem soprada por Mefistófeles por cima da cidade. E esta chegada progressiva, esta maneira do mal se espalhar como uma gangrena e de conquistar toa a superfície do campo, vai criar uma certa angústia por causa do seu total controle do espaço (Rohmer, 1977: 102 apud Gil, 2005: 132).

Para Gil (2005), o enfrentamento da atmosfera de um dado filme requer a observação minuciosa do plano, mapeando seus elementos e a relação que se estabelece entre eles. Além da *mise-en-scène*, o enquadramento, que condensa os limites do acontecimento, impõe um fragmento de espaço delineado por determinado ponto de vista que não se restringe por circunscrever a representação, uma vez que estabelece relações em seu exterior. Em seus ensaios, Bazin (1991), por exemplo, já apostara que o plano curto fragmenta e retira algo do naturalismo expressivo e não permite uma leitura minuciosa da imagem por parte do espectador. Um plano longo, por seu turno, revela ao se revelar e permite-nos ir para além do ato representacional.

A obra de Bazin remete à seara na qual a análise e a teoria cinematográficas apontam para um filme como aquilo que desencadeia uma experiência sensorial e afetiva, cujo sentido é um evento. Trata-se de considerar o que os materiais sensíveis – luz, enquadramentos, movimentos de câmera, duração dos planos, elementos de cena – e suas relações obtêm do pensamento situado, corporal, afetado por essas imagens. Trata-se também de um modo de se debruçar sobre o cinema no qual o filme é o próprio acontecimento, singular em sua materialidade sensível, modulada, e não apenas um enunciado sobre algo que o antecede. Estas prerrogativas são demarcadas por Andréa França (2002), quando diz que este tipo de movimento deve implicar o corpo, pois este processo é também o movimento de pensamento do filme, sua modulação espaço-temporal, que a análise deve acompanhar.

França (2010) entende que uma questão necessária seria apontar o lugar que esse cinema reserva a seu espectador, situado diante de uma *mise-en-scène* que pro-

jeta e faz passar, em uma tela, muitas outras *mises-en-scènes* que solicitam o trabalho ativo do sujeito, não apenas diante do filme, mas inscrito nele, capturado pelo fluxo das imagens. Deste modo, lançar luz à experiência do sujeito “significa dizer que o espectador habita esse *lugar de passagem* entre a obra e a realidade que ela traz à tona, mostrando a importância de um exame atento da dinâmica interna da obra”, isto é, as imagens do cinema “não são apenas enunciados ou discursos, mas também práticas compartilhadas que precisam oferecer ao sujeito um campo concreto de experiência” (França, 2010: 227).

Em virtude de tamanhas especificidades engendradas para a conformação de atmosferas, é possível afirmar que a sala de projeção, como espaço de fruição, é também e por si só, criadora de atmosferas, embora, neste artigo, não se aprofunde tal temática. As tecnologias que a envolvem e atuam na inscrição dos sentidos no espectador já operam na configuração das experiências do público mesmo antes da exibição de um filme, o que, de certo modo, remete a Kracauer (2009), quando comenta que os grandes cineteatros berlinenses da década de 1920 não se limitavam ao filme, mas abrangiam um conjunto de experiências:

Refletores irradiam suas luzes pelo ambiente, salpicando os alegres penduricalhos ou choviscando através de cachos de vidro colorido. A orquestra se afirma como poder autônomo, sua música é apoiada pelos responsórios da iluminação. Toda sensação recebe a sua expressão sonora e o seu correspondente valor cromático dentro do espectro. É um caleidoscópio ótico e acústico, ao qual se une o jogo cênico dos corpos: pantomima, balé. Até que, ao final, baixa a superfície branca da tela e os acontecimentos do palco transformam-se inadvertidamente na ilusão bidimensional (Kracauer, 2009: 344).

Embora cumpra 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, provoca-nos (Barker, 2009; Martoni, 2015; Shaviro, 1993). É o filme, em sua condição de objeto estético, que apresenta o potencial de colocar as disposições afetivas em movimento, o que implica pensar que o problema das atmosferas no cinema deve ter como objeto de reflexão o próprio filme, articulado, é claro, às suas condições de exibição e às sensações de seu espectador. Tal perspectiva foi delineada por Alex Sandro Martoni em *Lendo ambiências: o reencantamento do mundo pela técnica*, na qual oferece reflexões que conectam as materialidades da comunicação aos processos de construção de sentidos das obras de arte. Para tanto, ele vale-se de um conjunto heterogêneo de objetos: a canção *Penny de Lane*, dos The Beatles; o conto *São Marcos*, de Guimarães Rosa; o conto *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe e suas respectivas versões em áudio, interpretada pelo ator Vincent

Price, e para o cinema, realizada por Jan Švankmajer³; a adaptação cinematográfica do *Fausto* de Goethe, dirigida por Aleksandr Sokurov⁴.

Através destas obras, Martoni busca responder como a técnica opera sobre a própria estrutura da experiência estética e cultural. Para tanto, evoca o conceito de *Stimmung* como forma de indicar uma dimensão da experiência estética para além do plano hermenêutico, visando a uma espécie de lógica das sensações. Com isso, infere as potencialidades do sujeito no âmbito da técnica como uma experiência de “reencantamento do mundo”, que, de certo modo, não se mostra tão distante de procedimentos místicos como a magia, como ele afirma (Martoni, 2015). Tomando *Fausto* de Sokurov como referência, Martoni questiona sobre como o filme deflagra um tipo de experiência no espectador que a recepção crítica chamou de claustrofóbica, atordoante e alucinante. Através da cena de abertura, o autor entende que há algo, no próprio regime das materialidades, que influi diretamente na natureza da experiência espaço-temporal que a técnica produz sobre o espectador. Ao invés de elaborar categorias para avaliar o filme como atmosférico ou não, Martoni acredita ser mais produtivo pensar em como os elementos próprios à materialidade do filme – o ritmo, o figural e o acústico – participam do modo como os afetos são encenados e, conseqüentemente, da construção de sentidos.

Na esteira de Gumbrecht, que traz a *Stimmung* esta possibilidade de ler textos desenraizando-se da oposição texto-contexto, texto-realidade histórica, mas aproximando-se daquilo que constitui seu elemento vivido e experienciado pelo leitor, Adalberto Müller (2012) pensa nas paisagens afetivas que enfatizam a experiência do espectador sobre o *quantum* afetivo disposto na enunciação narrativa. Em *Viajo porque preciso volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009), o autor diz que o tecido decomposto pela leitura do filme, em suas três camadas narrativas – imagética, vocal e sonora –, permite entender o porquê da criação de uma narrativa complexa e forte, que se sustenta pela capacidade de superar o acúmulo de informações sobre todas as coisas e devolver ao narrador a possibilidade de compartilhar experiências. “E não apenas experiências existenciais, filosóficas ou políticas, mas experiências afetivas” (Müller, 2012: 8). A recuperação desta dimensão, segundo o mesmo autor, faz-nos mergulhar no labirinto das emoções, processo que requer que se compreendam outras paisagens afetivas, como aquelas despertadas pelo filme.

Através dos autores mencionados, se visa à aproximação de um pensamento que aborde o filme como aquilo que desencadeia uma experiência sensorial e afetiva, sem descuidar de seus conteúdos simbólicos e éticos. Na esteira de Shaviri (1993), acredita-se que a excelência do cinema estaria em sua potencialidade para expor as singularidades do mundo, permitir acesso a realidades diferentes e criar experiências múltiplas através da invenção de outras formas de espaço e temporalidade, pois o filme não é nem deve ser visto como a representação de um mundo real, mas como um modelo de mundo possível e aberto ao espectador.

Um viés auxiliar a estas questões está em *The Tactile Eye* (2009), no qual a pesquisadora Jennifer Barker propõe um resgate das materialidades do cinema, isto é, as condições que envolvem a experiência cinematográfica, antes mesmo dos processos de racionalização e significação que tomam o espectador na fruição fílmica. Segundo ela, durante a experiência com *O espelho*⁵ de Tarkovski:

(...) a emoção está inseparável do movimento e da materialidade. Amor, desejo, nostalgia e alegria são percebidos e expressados de maneira fundamentalmente táteis, não apenas pelos personagens, mas também, e de maneira ainda mais profunda, pelo próprio filme e pelo espectador. Estas experiências corporais e emocionais podem começar na e sobre a superfície do corpo, mas eles acabam por envolver o corpo inteiro e registrar como movimento, comportamento, tensão e ritmos internos como engajamento de corpo inteiro com a materialidade do mundo (Barker, 2009: 1, tradução nossa).

Barker (2009) entende que a materialidade do filme é um corpo em si e a experiência cinematográfica, vinculada aos processos de significação e afetação física, ou, como prefere Gumbrecht, aos efeitos de sentido e aos efeitos de presença, ocorre no encontro entre o corpo do filme e o corpo do espectador. Deste modo, como materialidade, o filme é um corpo que possui a capacidade de afetar, de tocar – uma capacidade tátil. Segundo a autora, esta tatilidade pode ser descrita como:

Uma atitude em relação ao cinema que o corpo manifesta de maneiras específicas: hapticamente, em sua superfície suave; cinestésica e muscularmente, na dimensão média dos músculos, tendões e ossos que invadem o espaço cinemático; e visceralmente, nas cavidades obscuras do corpo, onde coração, pulmões, fluidos pulsantes e sinapses recebem, respondem e reencenam os ritmos do cinema (Barker, 2009: 3, tradução nossa).

O conceito de hapticidade, revisto por Barker (2009), está em conexão com as reflexões de Laura Marks que, em *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses* (2000) e *Touch: sensuous theory and multisensory media* (2002), busca, na “visualidade háptica”, a fisicalidade originária do cinema. Para ela, o estudo das materialidades das mídias aproxima de uma existência física compartilhada, menos determinada pela racionalização simbólica. O desejo por uma relação mais sensual com o mundo revela-se, para autora, como sinônimo da insatisfação com os modos de visualidade “tradicionais”, eminentemente ópticos, e que pressupõem um distanciamento incontornável entre aquele que vê e aquilo que é visto. As análises de Marks vão em busca deste contato, na tentativa de se manterem na superfície do objeto, em vez de tentar penetrá-lo ou interpretá-lo, já que os processos de significação são

secundários, ainda que inevitáveis. Tanto Barker como Marks procuram compreender como a mídia audiovisual produz efeitos, como ela pode afetar o indivíduo, seja pensando o filme como um corpo com pele, músculos e órgãos pulsantes, seja investigando os efeitos sensuais de sua qualidade háptica. O pensamento de ambas as autoras está em diálogo com as considerações de Gumbrecht, na medida em que reconhecem a capacidade de o filme evocar efeitos de tangibilidade e “sensorialidade”, independente do significado que possam articular.

Oferecidas estas leituras, faz-se possível delimitar o que vem a ser pertinente quando nos referimos à materialidade do filme, isto é, o recorte que compreende os elementos que não se situam no plano hermenêutico, ainda que, de alguma forma influam sobre o modo como percebemos um filme: o plano, a textura, a cor, o ritmo, a fotografia, a composição, o som, o silêncio, etc. Portanto, em corroboração com Martoni (2015), as discussões que contemplam aquilo que é próprio à materialidade do filme vinculam-se à sobreposição das pistas, ao ritmo da imagem em movimento, às sonoridades e aos silêncios, dentre outros fenômenos que podem ser tomados como referência e que ocorrem em um espaço tecnicamente preparado, a sala de cinema.

A meu ver, neste campo de pesquisa que passa a se consolidar entre as materialidades da comunicação e os estudos dos afetos, a atmosfera não corresponde a um fenômeno necessariamente deflagrado pela dimensão representacional, mas pela conformação das propriedades que o aparato apresenta para codificar, processar e transmitir informações. Contudo, as impressões lançadas por este universo, próprias da manifestação cinematográfica, auxiliam na oscilação – às vezes, interferência – entre efeitos de presença e efeitos de sentido que corroboram momentos de intensidade do espectador, conforme proclamou Gumbrecht. Sob esta ótica, o filme apresenta-se em equilíbrio: nele há elementos suficientes – respeito textual dos contornos gráficos e presença real do movimento – que conferem ao espectador uma complexidade distinta daquela que se pode aferir em outras manifestações. Na sala escura, a presença e o sentido sempre aparecem juntos neste duo de “muita intensidade”, ainda que pareça difícil discuti-los de modo equilibrado em *Stimmungen* tangíveis.

Pablo Alberto Lanzoni

Professor do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS/POA).

Recebido em novembro de 2015.

Aceito em abril de 2016.

Notas

1. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Stimmungen lesen: über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Carl Hanser Verlag, 2011.
2. Para as discussões que seguem, valho-me da tradução de *Stimmungen lesen* para o português que está referenciada em Gumbrecht, 2014.
3. *Zánik domu Usheru*, Jan Švankmajer, 1980.
4. *Faust*, Alexandr Sokurov, 2011.
5. *Zerkalo*, Andrei Tarkovski, 1974.

Referências

- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BARKER, Jennifer. *The tactile eye: touch and the cinematic experience*. Oakland, University of California Press, 2009.
- FRANÇA, Andréa. Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, jan./jun. 2002. p. 61-75.
- _____. Imagens de itinerância no cinema brasileiro. In: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010. p. 219-242.
- GIL, Inês. *A atmosfera no cinema: o caso de A sombra do caçador de Charles Laughton entre onirismo e realismo*. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2010.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LANZONI, Pablo Alberto. *Efeitos atmosféricos: o silêncio na filmografia de Andrei Tarkovski*. 207 folhas. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. Orientação: Dra. Miriam de Souza Rossini. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016.
- 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: University of Minnesota Press, 2002.
- MARTONI, Alex Sandro. *Lendo ambiências: o reencantamento do mundo pela técnica*. 269 folhas. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Orientação: Adalberto Müller Junior. Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2015.
- MÜLLER, Adalberto. Paisagens afetivas em Viajo porque preciso, volto porque te amo. *Revista Colóquio/Letras*, n. 181, set. 2012. p. 180-189.
- PÉLICIER, Yves. *Pour l'atmosphérique*. In: TELLENBACH, Hubertus. *Goût et atmosphère*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Introdução: a Materialidade da Teoria. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Resumo

Este artigo tem como objetivo fornecer um panorama dos estudos dedicados às atmosferas no debate cinematográfico, a partir de trabalhos de um conjunto de autores. Neste horizonte, reconhece-se a importância das pesquisas de Hans Ulrich Gumbrecht frente ao *Stimmung*, palavra cuja tradução pode ser aproximada a clima, atmosfera e ambiência e que permite observar o *continuum* existente entre o corpo das obras analisadas e os afetos do espectador.

Palavras-chave

Stimmung. Atmosferas. Ambiências. Cinema.

Abstract

This text aims to provide, from the work of a selected group of authors, an overview of studies on atmospheres within the cinematographic debate. In this context, it recognizes the importance of Hans Ulrich Gumbrecht's research on *Stimmung*, a word which can be translated as climate, atmosphere and ambience and that allows us to observe the existing continuum between the body of the analyzed works and the affections of the viewer.

Keywords

Stimmung. Atmospheres. Ambiences. Cinema.