

## ATMOSFERA, LUZ E ESCURIDÃO: UM CONVITE A HABITAR A IMAGEM A PARTIR DO “EFEITO CINEMA” NA ARTE

*ATMOSPHERE, LIGHT AND DARKNESS: AN INVITATION TO  
INHABIT THE IMAGE FROM THE “CINEMA EFFECT” IN ART*

**Lyana Guimarães Martins** / UFRJ

---

### RESUMO

A partir da ideia de que o cinema, mais do que contar uma história, cria um espaço de imersão, este artigo procura refletir sobre as influências de elementos cinemáticos na arte. A hipótese é de que certos trabalhos artísticos, ao se valerem de elementos fílmicos dissociados, como a luz e a sala escura, criam um espaço de imersão com um poder de sensação similar àquele da sala de cinema. Acredita-se que esse processo não se dá por um desejo de uma impressão de realidade, mas por um interesse em entender a luz e a escuridão como criadoras de uma realidade própria no espaço no qual a obra está instalada. Para tanto, procura-se relacionar os conceitos de atmosfera por Inês Gil, de *Stimmung* por Hans Ulrich Gumbrecht e Philippe-Alain Michaud, o efeito cinema por Philippe Dubois, a experiência da sala de cinema por Roland Barthes e a percepção da luz por Rudolf Arnheim.

### PALAVRAS-CHAVE

Atmosfera, imersão, efeito cinema, espaço.

### ABSTRACT

*From the idea that cinema, rather than telling a story, creates an immersion space, this article seeks to reflect on the influences of cinematic elements in art. The hypothesis is that certain artistic works, by using dissociated film elements, such as light and dark room, create a space of immersion with a power of sensation similar to that of the cinema. It is believed that this process is not due to a desire for an impression of reality, but an interest in understanding light and darkness as creators of a reality of its own in the space in which the work is installed. Thus, we seeks to relate the concepts of atmosphere by Inês Gil, *Stimmung* by Hans Ulrich Gumbrecht and Philippe-Alain Michaud, the cinema effect by Philippe Dubois, the experience of the cinema by Roland Barthes and the perception of light by Rudolf Arnheim.*

### KEYWORDS

*Atmosphere, immersion, cinema effect, space.*

Em uma entrevista para um programa veiculado no canal online da Associação Cultural Videobrasil, o cineasta brasileiro Karim Aïnouz defende que a base do cinema é a projeção de luz no tempo, de forma a criar um espaço, mais do que uma história. Interessante o diretor não relacionar o cinema com uma captura do mundo, mas sim com uma criação de um mundo, para além de uma narrativa. De fato, se pensarmos no dispositivo cinema, isto é, a sala fechada e escura, com a projeção de luz sob uma tela de grandes proporções, já é em si um mundo próprio, constituindo aquilo que o psicólogo alemão Hugo Mauerhofer chama de *situação cinema*: “o isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva”, sendo um fenômeno propício à imaginação e à alteração da sensação de espaço e tempo pelo espectador (2008, p. 375-376). Portanto, pode-se dizer que *algo acontece* ao se estar em uma sala de cinema, o que para a portuguesa Inês Gil está relacionado com a ideia de atmosfera. À semelhança de Mauerhofer, para ela os elementos do dispositivo cinema “permitem ao espectador de se encontrar num espaço que o retira da sua realidade habitual. Ele é transportado para um estado quase alucinatório” (2011, p. 2)<sup>1</sup>. Mas enquanto o alemão lida com esse fenômeno como algo puramente psicológico, Gil considera que há nele também um envolvimento corporal do espectador, já que a atmosfera se dá “a partir de um corpo ou de uma situação precisa” (2005, p. 142).

Mas o que vem a ser atmosfera? Gil também se faz essa pergunta e reconhece a dificuldade em encontrar uma definição para a palavra. Para ela, o conceito ao mesmo tempo é tão óbvio quanto difícil de caracterizar porque ele em si “tem *algo* de fugidio”, já que a atmosfera teria “a capacidade de exprimir o “não figurável”, este *algo* intangível e abstracto<sup>2</sup> que no entanto pode ter uma presença fundamental no espaço representativo de uma imagem” (2005, p. 142). Na tentativa de aprofundar a questão, Gil nos lembra de alguns nomes que também trataram do assunto anteriormente, como o psiquiatra suíço Ludwig Binswanger, que relacionou a atmosfera com um espaço essencialmente subjetivo, ou o psiquiatra alemão Hubertus Tellenbach, que fez uma associação da atmosfera com o gosto que se prolonga ao gosto do mundo, no sentido da oralidade (2005, p. 142). Ela mesma se arrisca em algumas definições:

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 fenômeno sensível ou afectivo e rege as relações do homem com o seu meio (...) a sua presença que se encontra na maior parte das vezes muda, contagia e envolve o espectador (GIL, 2005, p. 141-142).

Para Gil, portanto, a atmosfera está relacionada às sensações e aos afetos que se dão na presença do sujeito (seu corpo) em um determinado espaço-tempo, de forma consciente ou não. Essa concepção me fez pensar na palavra alemã *Stimmung*, de definição ainda mais complicada e, por conta disso, sem uma tradução exata – por isso vamos usá-la na grafia

original. Hans Ulrich Gumbrecht dedicou um livro sobre ela, no qual ele nos conta as diferentes semânticas do termo desenvolvidas ao longo da história, principalmente nas áreas da filosofia e estética, por nomes como Emmanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Alois Riegel, Friedrich Hölderlin e Martin Heidegger (2014, p. 17-20). Este último foi quem mais influenciou Gumbrecht, que não confere um significado exato para o conceito no seu livro, mas trabalha suas nuances, suas possibilidades. Ele toma emprestado duas palavras da língua inglesa, *mood* e *climate* – que costumam ser utilizadas na tradução de *Stimmung* –, para ajudar na reflexão:

*Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

Com isso, Gumbrecht entende que o *Stimmung* está relacionado aos afetos e às sensações, passando pela presença, em uma clara aproximação dos termos atmosfera e ambiência (2014, p. 12). É algo que acontece aos nossos corpos, envolvendo-os, mas que não conseguimos explicar a causalidade. Ele escapa à linguagem, “desafiando nosso poder de discernimento e de descrição” (2014, p. 12-13). Assim, na experiência estética, o *Stimmung* está mais relacionado a efeitos de presença do que efeitos de sentido<sup>3</sup>, sendo algo que consegue “catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas” (2014, p. 14), uma vez que qualquer elemento pode contribuir para tal. É por isso que Gumbrecht diz que uma pessoa pode ser afetada, por exemplo, por uma declamação de um texto lírico mesmo sem entender a língua pronunciada (2014, p. 14). Isso não significa que os efeitos de presença eliminem a produção de sentido, pois para Gumbrecht eles são complementares. O que se trata aqui é que não há um sentido prévio a ser absorvido ou interpretado: o *Stimmung* não demanda explicação ou tradução, podendo “nos atingir de modo direto e sem mediação, desde que estejamos abertos a isso. Os *Stimmungen*<sup>4</sup> conseguem, por assim dizer, ultrapassar as barreiras da interpretação hermenêutica” (GUMBRECHT, 2014, p. 92-93). É interessante essa ressalva que Gumbrecht faz de que devemos estar abertos para o *Stimmung* nos atingir: o que me parece é que o *Stimmung* implica uma liberação dos padrões e convenções da percepção, em um se permitir atravessar, se deixar levar. Talvez por isso seja recorrente em outros autores a definição de *Stimmung* através da palavra “disposição”, seja de humor (PENA, 2012, p. 13) ou de espírito e alma (GIL, 2005, p. 141).

Philippe-Alain Michaud vale-se de significação semelhante ao tratar da instalação *Abstrakte Kabinett* (1927), de El Lissitzky. Ele afirma que este trabalho mais se dirigia “à *Stimmung* [disposição, ânimo] do visitante que a sua faculdade de conhecimento”, de forma que “a obra de arte não mais funcionava como um elemento isolado, mas só ganhava sentido em função de sua posição no espaço e de sua relação com as outras obras que lhe eram associadas” (2014, p. 42-44). Desta forma, na instalação de El Lissitzky o espectador não estava apenas diante de imagens, mas habitando o mesmo espaço que elas. Não por acaso,

Olivia Crough relaciona as instalações do artista russo com o ambiente cinemático, principalmente os seus *Demonstrations Rooms (Demonstrationsräume)*<sup>5</sup> montados nas exposições Dresden Internationale Kunstausstellung (1926) e Hannover Landesmuseum (1927), ambas na Alemanha. Para ela, neles há uma preocupação espacial e ambiental, em uma crença de El Lissitzky de que a luz poderia mediar a relação entre os elementos em prol da criação do ritmo do todo (2016, p. 232)<sup>6</sup>. Assim, nos *Demonstrations Rooms* ele valia-se da sala escura, da projeção de luz e do *flicker*<sup>7</sup> produzido pelo design das paredes (2016, p. 228), elementos cinemáticos dissociados, rumo à construção de um espaço imaginário “acima da representação ou conteúdo da exposição” (2016, p. 232).

Para Philippe Dubois, o trabalho do artista norte-americano James Turrell não evoca diretamente o dispositivo cinematográfico, mas suas salas têm um poder de sensação similar àquele da sala de cinema (2014, p. 126). É como se transcorresse uma espécie de uma *situação cinema* fora dos eixos, uma vez que não há representação, figuração ou narrativa, nem há a exigência do espectador em uma posição imóvel e com ponto de visão único e central. Apesar de não lidar com imagem em movimento ou com uma tela de projeção delimitada, pode-se dizer que Turrell, assim como outros artistas, vale-se de elementos cinemáticos para a construção de espaço e tempo, processo que Dubois chama de “efeito cinema”.

Esse “efeito cinema” pode ser entendido de maneiras bem diferentes: pode ser que se trata, mais literalmente, de trabalhos de artistas que façam referência (de modo mais ou menos explícito) a filmes particulares (ou a gêneros ou formas cinematográficas), procedendo às vezes por citação, extração, retomada ou manipulação direta de imagens; ou indiretamente, por alusão, flerte, desvio, transformação, mascaragem, absorção (DUBOIS, 2009, p. 85).

No caso de Turrell, há um “efeito cinema” indireto, por meio do flerte com elementos fílmicos dissociados – como a luz. Assim, apesar dele lidar justamente com a não-tela, Dubois diz que “a referência à tela de cinema é quase necessária” para entender seu trabalho, pois “que outra “superfície pura” de fato, exerce por *ela-mesma* (sem recorrer a uma imagem figurativa) uma tamanha força de atração sobre nossa percepção?” (2014, p. 126). Esse poder de atração da tela da qual ele fala me parece estar relacionado à sensação da luz, afinal na sala de cinema, por conta do seu formato arquitetônico, é a tela que aparenta ter esse papel de emissor, uma vez que o projetor, fonte originária da luz, é escondido. Desta forma, entendo que Dubois nesta passagem não se refere à tela como uma janela do real, muito menos à tela com seus contornos delimitados, mas à tela como algo que possibilita inundar o espectador de luz, criando um espaço-tempo singular, em uma experiência não apenas psicológica, mas também física – isto é, uma atmosfera. Assim, creio que isso que “exerce por *ela-mesma* (...) tamanha força de atração sobre nossa percepção” é a luz.



Figura 1. Claude Monet, *Ninféias* (*Nymphéas*, 1899-1926). Fonte: Musée de l'Orangerie.

Quando estive nas salas ovais do primeiro andar do Musée de l'Orangerie, em Paris, onde estão instalados os painéis curvos de *Ninféias* (*Nymphéas*, 1899-1926), de Claude Monet, tive uma sensação de atmosfera semelhante. Não por conta da luminosidade presente na pintura em si, mas por aquela existente na sala, que foi pensada pelo próprio artista. Segundo o pesquisador alemão Christoph Heinrich, Monet estava interessado em criar com esse trabalho um ambiente como um todo e, por isso, para ele era importante que todos os oito enormes painéis de *Ninféias* fossem expostos juntos. Além disso, era importante que eles fossem exibidos sob luz natural, para uma sensação semelhante à de se estar ao ar livre, criando um ambiente de calma e repouso (2007, p. 86). Por conta disso, na negociação para firmar a exibição de *Ninféias* no Musée de l'Orangerie (figura 1), Monet teria exigido algumas modificações na arquitetura do lugar: a sala precisou ser dividida em duas outras menores, de formato oval, de forma a abraçar o público, e o teto foi todo modificado, ganhando uma abertura para o exterior, coberta com um fino tecido, como uma espécie de claraboia. Assim, ao entrar nesse espaço somos envolvidos por uma luz difusa e suave, em um convite a parar e contemplar, não apenas as imagens, mas a atmosfera daquele ambiente sem horizonte, um todo infinito.

Para Oliver Grau, esse espaço planejado por Monet é como um panorama imersivo, que daria a ilusão ao público de estar naquele lago com as plantas aquáticas, em um processo de desincorporação do espectador (2007, p. 167-168). Não vejo desta forma. Mais do que criar uma ilusão de realidade, de supostamente fazer o público se sentir em Giverny<sup>8</sup>, entendo que em *Ninféias* há a criação de um ambiente próprio, que vale por si mesmo, isto é, uma atmosfera<sup>9</sup>, na qual o espectador tem noção da sua própria presença. Mais do que uma série de pinturas ilusionistas, *Ninféias* é, porque não dizer, uma instalação, uma atmosfera de luz.

A questão da luminosidade já esteve presente no trabalho de muitos outros artistas, mas o que parece estar em jogo nas *Ninféias* de Monet, ou nas instalações de Turrell, não é apenas um interesse pela luz em um desejo de uma impressão de realidade, mas pela luz como criadora de uma realidade própria no espaço no qual a obra está instalada. Digo “realidade própria” por entender que a luz produz um ambiente, uma atmosfera na qual há uma alteração da percepção do espaço e do tempo. Encontro relações com essa ideia nos escritos do psicólogo alemão Rudolf Arnheim, para quem a luz é mais do que apenas aquilo que nos permite ver, uma ferramenta para a visão, pois ela também é capaz de criar o próprio espaço visto. Isso porque é através da sua presença ou ausência, isto é, dos contrastes de iluminação, que é possível ter a noção de profundidade e do volume dos objetos, de forma que nada é intocavelmente permanente (ARNHEIM, 2005, p. 293-300). Assim, se não há variação de intensidade de luz, com áreas menos ou mais iluminadas, a ideia de perspectiva fica abalada – como na instalação *Breathing Light* (2013) de James Turrell (figura 2) com a sua luz homogênea e difusa.



Figura 2. James Turrell, *Breathing Light* (2013). Créditos: Florian Holzherr.

Um ponto interessante é que Arnheim trata dessa transformação não apenas por uma via psicológica, mas principalmente por questões físicas e ópticas da visão<sup>10</sup>. Assim, quando ele afirma que a luz modifica a percepção do espaço, ele não quer dizer apenas que ela modifica nossas sensações, a forma como interpretamos aquele lugar ou as memórias que ele possa nos invocar. Para ele, a luz é responsável pela nossa percepção geométrica do espaço, seus

volumes, seus contornos, sua profundidade, sua altura – por isso ele afirma que a luz cria espaço. Não à toa as ideias de Arnheim são fonte de inspiração tanto na arte quanto na arquitetura, como para o arquiteto espanhol Alejandro Cervilla García, para quem a luz é uma ferramenta poderosa para criar ilusões espaciais, uma vez que ela é um meio capaz de criar uma nova ordem espacial frente à ordem física construída (2009, p. 86 e 92). Ele trata dessa questão no seu texto intitulado *La luz y la creación de ilusiones espaciales* (2009), no qual ele relaciona duas obras do arquiteto sueco Erik Gunnar Asplund com algumas instalações de James Turrell, afirmando que ambos utilizam a luz como matéria estática, conferindo-a forma (2009, p. 92), isto é, a luz como material de construção, como um tijolo, um piso, uma parede.

Uma vez que a luz tem a capacidade óptica de modificar nossa percepção do espaço, o espectador ingênuo cai preso frente à imagem que seus olhos contemplam, frente a esse espaço feito com luz que não coincide com a realidade construída. Por comparação e por contraste de luz, o espaço se contrai ou dilata, salta ou permanece indeterminado, indefinido ou desfocado (GARCÍA, 2009, p. 91-92).<sup>11</sup>

Ao longo do seu texto, o arquiteto espanhol retoma diversas vezes a ideia de que a luz pode proporcionar uma percepção distante da realidade. Para ele, a maneira como a iluminação é trabalhada pode modificar nossa percepção de forma a um teto parecer mais alto ou mais baixo, uma parede mais distante, uma profundidade mais achatada etc., e é nesse sentido que ele trás a experiência de Asplund. Segundo García, após construir o Tribunal do Condado de Lister (1921) e a Capela do Bosque de Estocolmo (1920, figura 3), ambos na Suécia, o arquiteto constatou que a percepção desses espaços diferia em muito do projeto de construção. O que ele planejou como algo concreto e ajustado, se tornou indeterminado, uma ilusão diferente da realidade (2009, p. 84). O grande problema para ele foi que as medidas do edifício construído, sua geometria real, diferiam do que era percebido – por exemplo, um pé direito de cinco metros parecia muito menor. Para García, a resposta para isso está na iluminação, e é assim que ele faz uma conexão com James Turrell, que justamente cria objetos que não existem concretamente a partir de um jogo de luz.<sup>12</sup>

No entanto, não se trata apenas de luz. O próprio García reconhece que o espaço construído nas instalações de Turrell se dá por uma série de práticas em conjunto que formam um todo – me arrisco a dizer que formam um ambiente, ou tomando Inês Gil como referência, uma atmosfera. E, curiosamente, tais condutas ditas por ele são muito próximas daquelas empregadas em uma sala de cinema: espaço escuro e fechado, para evitar qualquer contaminação do exterior; luz controlada; espaço vazio, para eliminar qualquer referência que possa tirar a atenção do espectador; acesso à sala principal através de um pequeno espaço, de forma a nos afastar do exterior de forma progressiva; superfície de projeção plana, contínua e lisa, de forma que sobressaia a forma de luz projetada; ocultar a fonte de luz (GARCÍA, 2009, p. 85-86). Quando fala da experiência da sala de cinema, Roland Barthes aponta características semelhantes que seriam responsáveis pelo fascínio que esse espaço

provoca, como a ausência de referências do mundo exterior, um convite ao relaxamento, uma liberdade do corpo. Para ele, a escuridão da sala exerce a mesma fascinação que o filme em si, em um convite a estar dentro da história, mas também em outra parte (2012, p. 431). Para Barthes, trata-se de ir ao cinema:

(...) deixando-se fascinar *duas vezes*, pela imagem e pelo o que está em torno, como se eu tivesse dois corpos ao mesmo tempo; um corpo narcísico que olha, perdido no espelho próximo, e um corpo perverso, pronto para fetichizar não a imagem, mas precisamente o que a excede: a textura do som, a sala, a escuridão, a massa escura dos outros corpos, os raios da luz, a entrada, a saída; em resumo, para distanciar-me, “decolar”, complico uma “relação” por uma “situação” (BARTHES, 2012, p. 432-433).

Interessante perceber que Barthes fala do fascínio do cinema não apenas por conta da imagem que emana da tela luminosa, mas também por conta daquilo que a cerca: a escuridão<sup>13</sup>. Bem, quando Mauerhofer fala da *situação cinema*, de fato ele não fala apenas da luz ou da tela, mas do ambiente como um todo. Para ele, os efeitos da *situação cinema* estão relacionados com as reações “apresentadas por uma pessoa que permaneça por algum tempo dentro de uma sala mais ou menos escura” (2008, p. 376), o que reforça a ideia de que a escuridão também é responsável pela atmosfera de um ambiente cinematográfico<sup>14</sup>. Portanto, Barthes considerava o fascínio do cinema não apenas pelo filme em si, pela sua narrativa, pela representação de realidade ali mostrada, mas pelo entorno, pela sala, isto é, pela *situação cinema* que ali se formava: “nunca posso, falando de cinema, impedir-me de pensar em “sala” mais do que em “filme” (...) Aquilo que me sirvo para tomar distância com relação à imagem, eis, afinal de contas, o que me fascina” (BARTHES, 2012, p. 433). Trata-se de compreender a sala de cinema não apenas como um lugar de recepção, mas um lugar de produção. A escuridão pode até fazer a gente se esquecer da nossa presença naquele espaço-tempo, mas também pode fazer a gente se sentir mais presente ali. É, na verdade, uma relação dúbia, com um evidente tensionamento: estou imerso, mas também estou presente. Assim como foi dito sobre a luz anteriormente, acredito que a escuridão é bem mais do que uma ferramenta em prol do ilusionismo, mas sim um meio capaz de criar de fato um espaço próprio, uma atmosfera, um ambiente que provoca, que instiga, que tenciona, que nos revira. E é nesse sentido que vejo aproximações entre as instalações de Turrell, a sala das *Ninféias* de Monet e as construções de Asplund: nesses trabalhos há um interesse no todo, na criação de um ambiente<sup>15</sup>, um espaço envolvente, que nos rodeia por todos os lados.



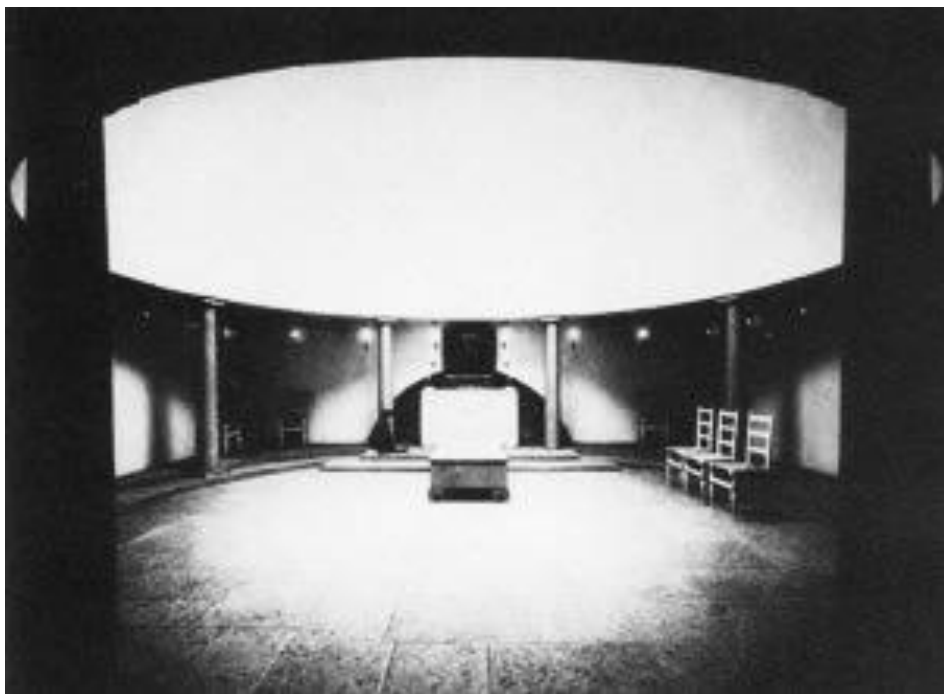


Figura 3. Erik Gunnar Asplund, *Capela do Bosque de Estocolmo* (1920). Fonte: reprodução.

Por isso há de se ter cuidado com o uso a palavra *ilusão* para se referir a esses espaços, uma vez que ela remete a “engano dos sentidos”, “confusão de falso com verdadeiro”, “erro de percepção” (HOUAISS, 2001, p. 1572). Entendo que não se trata apenas de irrealidade, porque não importa o que é real ou não, afinal, como dito anteriormente, é como se esses trabalhos criassem sua própria realidade na qual somos convidados a habitar. Assim, prefiro outros significados de *ilusão*, menos óbvios: “negação da realidade”, “fantasia da imaginação”, “devaneio” (HOUAISS, 2001, p. 1572). Talvez por isso nos trabalhos aqui analisados até então há uma negação da perspectiva e da profundidade e uma valorização da luz, uma vez que ela é capaz de anular a percepção tridimensional do espaço, criando uma nova realidade na qual outras formas de perceber podem ser instigadas, para além da hegemonia da visão. Assim, retomo a palavra *imersão*, não no sentido proposto por Oliver Grau de se sentir dentro de uma realidade existente, isto é, correlata a algo externo, como em um panorama do século XIX, que pretendia simular um espaço real. Prefiro pensar em *imersão* como um fenômeno que se dá por causa e dentro da obra, no qual há a criação de um mundo próprio, que não se pretende como um simulacro do real, mas como algo independente e singular em que se mergulha. E justamente por estar livre dessa necessidade de simulação, de ilusionismo, nesta imersão a percepção é revirada, provocada, questionada, liberando a imagem para ser apenas uma experiência.

## Notas

---

<sup>1</sup> No curto texto *Ao sair do cinema* (1975), o francês Roland Barthes também relaciona a sala de cinema com um estado hipnótico: “Tudo se passa como se, antes mesmo de entrar na sala, as condições clássicas da hipnose estivessem reunidas: vazio, desocupação, inutilidade; não é diante do filme e pelo filme que se sonha; é, sem o saber, antes mesmo de tornar-se o seu espectador. Há uma “situação cinema”, e essa situação é pré-hipnótica” (BARTHES, 2012, p. 428).

<sup>2</sup> Mantive a grafia do texto original da autora.

<sup>3</sup> Para Gumbrecht o *Stimmung* não é apenas um estado de espírito, ou algo que afeta o corpo na sua materialidade. Ele reconhece que também afeta nossas mentes, mas não conseguimos explicar, nem controlar seus resultados (2014, p. 13-14).

<sup>4</sup> Plural de *Stimmung*.

<sup>5</sup> Mas deve-se ressaltar que ela mesma reconhece que é reducionista descrever o trabalho do artista russo como cinematográfico ou fílmico. Por isso, a relação que ela faz é com um cinema além dos limites, expandindo o filme para outras formas, pois encontra em El Lissitzky “elementos do cinema que ultrapassam os limites de uma definição singular do cinema” (2016, p. 225). Assim, Crough defende que as instalações de El Lissitzky são precursoras do cinema expandido, em um claro diálogo com o meio cinemático pré-cinema, como os shows de lanterna mágica (2016, p. 234).

<sup>6</sup> Interessante perceber que mesmo sem nunca ter trabalho com filmes, El Lissitzky se interessava pelo ritmo. Mas que ritmo é esse? Vamos tratar disso mais adiante.

<sup>7</sup> Efeito ótico no qual algo estático parece tremular.

<sup>8</sup> O jardim e lago retratados em *Ninféias* localizavam-se na casa do pintor, na cidade de Giverny.

<sup>9</sup> Inês Gil não reconhece atmosfera e ambiente como sinônimos, apesar de muito próximos. Para ela, ambos são gerais, mas o segundo termo é secundário, pois não é indispensável (GIL, 2005, p. 141). Mas ela falava especificamente do cinema. No caso de uma instalação, como *Ninféias*, que trabalha diretamente com a produção de um ambiente no qual se dá uma atmosfera, a aproximação é inevitável.

<sup>10</sup> Mas claro, há questões psicológicas e sociais na forma como nos relacionamos com a luz. O próprio Arnheim fala sobre isso rapidamente, reconhecendo que a luz “é uma das experiências humanas mais fundamentais e poderosas, uma aparição compreensivelmente venerada, celebrada e solicitada nas cerimônias religiosas” (2005, p.293).

<sup>11</sup> Tradução livre do texto original: “Como la luz tiene la capacidad óptica de modificar nuestra percepción del espacio, el incauto espectador cae preso ante la imagen que contemplan sus ojos, ante ese espacio hecho con luz que no coincide con la realidad construida. Por comparación y por contraste de la luz, el espacio se contrae o dilata, salta, o queda indeterminado, indefinido o borroso.”

<sup>12</sup> Quando trata do artista norte-americano no seu texto, García está mais interessado nas duas obras ilusionistas, como as instalações da série *Projections Pieces* (1966-1969), na qual ele simula objetos geométricos sólidos apenas com jogo de luz. Mas, como veremos mais adiante, meu interesse aqui é justamente em um não ilusionismo, em uma ideia de uma realidade falsa, mas sim uma ilusão em busca de uma realidade própria.

<sup>13</sup> É o que também parece pensar o pesquisador norte-americano Noam M. Elcott, que no seu livro *Artificial Darkness* afirma que a escuridão artificial também é responsável por afetar nossa percepção (2016, p. 49).

<sup>14</sup> Rudolf Arnheim alerta que na percepção a escuridão não é compreendida como uma ausência de luz, mas como um princípio ativo, tanto quanto a própria luz (ARNHEIM, 2005, p.294).

<sup>15</sup> No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001) encontramos diversos significados para o verbete, mas logo o primeiro se mostra mais próximo no pensamento aqui desenvolvido, considerando ambiente como aquilo “que rodeia ou envolve por todos os lados e constitui o meio em que se vive” (HOUAISS, 2001, p. 183).

---

## Referências

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

BARTHES, Roland. Saindo do cinema. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. P.428

CROUGH, Olivia. El Lissitzky's screening rooms. In: CHATEAU, Dominique; MOURE, José. *Screens*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2016.

DUBOIS, Philippe. Sobre o "efeito cinema" nas instalações de fotografia e vídeo. In: MACIEL, Kátia (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

\_\_\_\_\_. A questão da "forma-tela": espaço, luz, narração espectador. In: GONÇALVES, Osmar (Org.). *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

GARCÍA, Alejandro Cervilla. La luz y la creación de ilusiones espaciales. *El genio maligno - Revista de humanidades y ciencias sociales*, n.04, p.79-102, março 2009. Disponível em < <https://elgeniomaligno.eu/la-luz-y-la-creacion-de-ilusiones-espaciales-alejandra-cervilla-garcia/> >. Acesso em 10 de janeiro de 2018.

GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. In: III SOPCOM, IV LUSOCOM e II IBÉRICO, volume I, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2005. *Anais...* Volume I – Estética e tecnologias da imagem. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005. p.141-146

\_\_\_\_\_. A atmosfera fílmica como consciência. *Caleidoscópio*, n.02, julho de 2011. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2192>>. Acesso em 10 de janeiro de 2018.

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora UNESP; Editora Sesc, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Rio de Janeiro: Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2014.

HEINRICH, Christoph. *Monet*. Rio de Janeiro: Editora Paisagem, 2005.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

LANZONI, Paulo Alberto. *Stimmungen* tangíveis: incursões sobre as atmosferas na sala escura. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v.17, n.34, p.70-80, jan/jun 2017.

---

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 2008.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

PENA, João Camillo. A experiência moderna. In: REZENTE, Renato; KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe (Org.). *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

VIDEOBRASIL na TV. Direção: Marco Del Fiol e Jasmin Pinho. Realização: Sesc TV. Episódio 10, 25 minutos, 2011. Disponível em <<http://vimeo.com/32696896>>. Acesso em 30 de janeiro de 2017.

### **Lyana Guimarães Martins**

Doutoranda em Comunicação e Cultura (PPGCOM – UFRJ). Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA – UFF). Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Rádio e TV (ECO – UFRJ). Atua como montadora e diretora em projetos para televisão, publicidade e documentários. Como artista, realiza trabalhos em videoarte e videodança, além de fotografia, instalação e videoprojeção. Realiza pesquisa sobre experiência estética, imagem, filme ensaio, atmosfera e imersão. Contato: [lyanapeck@gmail.com](mailto:lyanapeck@gmail.com)