

Atmosfera Fílmica e Abismos do Tempo: A melancolia pictórica em *Portrait de la jeune fille en feu* (2019)

Mariana Dias Miranda

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
mirandamarianad@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5328-3321>

RESUMO Este artigo intenta percorrer um caminho possível para a análise de um conceito instável: a atmosfera no cinema. É proposto um duplo movimento: (1) a formação da noção de uma *atmosfera afetiva* pela associação do jogo de vetores de força próprios da atmosfera com o vocabulário específico da teoria afetiva, aqui delimitada pelas afecções *luto* e *melancolia amorosa*; e (2) uma aproximação, dado o aspecto temporal inerente a estas afecções, entre a teoria da percepção-memória de Henri Bergson e a expressão da imagem-tempo, especificamente a definição de *imagem-cristal*, proposta por Deleuze. Através da iluminação e textura, referenciando a pintura e o uso constante do *tableau vivant* em *Portrait de la jeune fille en feu* (Retrato de uma Rapariga em Chamas, Céline Sciamma, 2019, França), o artigo explora a expressão da atmosfera propriamente ligada ao luto e melancolia amorosa no cinema, que deixa entrever, pelos seus *abismos temporais*, espaços afetivamente saturados.

PALAVRAS-CHAVE Atmosfera fílmica; tableau vivant; teoria afetiva; melancolia.

Breve percurso acerca do problema da atmosfera no cinema

A noção de *atmosfera* é utilizada, de modo geral, como uma espécie de *tom* que perpassa pelos espaços e pelas obras. Neste sentido, há uma indeterminação e imprecisão sobre de onde vem e o que caracteriza formalmente esse elemento no cinema, isto é, como determinadas obras produzem ou encenam certas atmosferas e não outras. Segundo Inês Gil, a atmosfera pode ser definida enquanto uma “massa viscosa” imaterial ou “meio envolvente” que agruparia ou aglutinaria, como um tipo de ligante, os diferentes elementos de uma obra cinematográfica. É aquilo que atribui “propriedades, qualidade e intensidades” à representação, indo além dela e adentrando em um domínio próprio das afecções. Em síntese: “A atmosfera rege as relações do homem com o seu meio físico

e afectivo. Não é por acaso que os expressionistas alemães a associavam a noção de *Stimmung* – um tipo de disposição de espírito e de alma emanante das ‘coisas’ do mundo” (Gil 2005, 17-18).

O conceito de *Stimmung* e a noção de *ambiente* usualmente aparecem de modo indistinto e historicamente, como argumenta Hans Ulrich Gumbrecht (2014), fazem referências ao estudo harmônico dos elementos de uma obra, seja ela musical, pictórica ou textual. Com o decorrer do tempo, passam a significar um modo de “presença” que emana dos elementos formais diversos, não propriamente através da figura da metáfora ou da alegoria, mas como uma realidade física invisível que “acontece aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os ‘envolve’” (Gumbrecht 2014, 13). Este autor recupera o paradoxo apresentado pela escritora estadunidense Toni Morrison, o de o efeito de presença ser expressivo de uma espécie de toque, mas vindo do interior do corpo, similar à experiência comum de encontro do ser com seu entorno, pois estes “afetam também as nossas mentes; porém, não conseguimos explicar a causalidade” (Gumbrecht 2014, 14). No entanto, aquilo que emana, que aglutina os diferentes elementos, não está separado de seus componentes. Tanto Gumbrecht quanto Gil concordam com a impossibilidade da separação do campo energético de forças da obra daquilo que a compõe materialmente, isto é, a sua forma e dimensão física organizadora da experiência estética, como um elemento sensorial emanado, seja pelo plano, cena, ou pela obra como um todo: “mas que não é visível porque não está ‘materializada’ através de uma forma concreta” (Gil 2014, 35).

A fenomenologia da atmosfera também é explorada por Gil como um ativador de memórias, acumuladas, ao longo do tempo, no corpo espectral, sendo também possível sua associação com a dinâmica bergsonista de percepção-memória. Os elementos estéticos do cinema visam evocar este acúmulo de memórias corporais, já que fenômenos físicos e sensações no real têm correspondências psíquicas exploradas pela forma fílmica através da noção de “sinestesia”. Em suma, a imagem em movimento possui uma imediatez dilatadora do espaço, inserindo o espectador na representação, de modo que “uma lembrança ligada aos sentidos pode transtornar a atmosfera na qual eu me encontro e posso ser transportada para uma atmosfera interior muito particular (que se prolonga para o exterior do meu corpo): o espaço da minha cabeça e da minha memória” (Gil 2005, 25).

O espaço atmosférico (ou *thymique*), enquanto lugar saturado de forças afetivas, é teorizado como local de ressonância e reverberação de sensações que se prolongam das coisas do mundo, seja de indivíduos ou de objetos ligados diretamente à percepção afetiva, como uma espécie de viscosidade no ar. Trata-se de uma impressão em particular que toca primeiramente os sentidos e que, no cinema, é construída e encenada pelas disposições dos seus elementos e operações formais. Neste sentido, há um paradoxo geral que atravessa a teorização acerca do fenômeno da presença, pois esta pode ser perceptível e criada ao mesmo tempo que este mesmo conceito é fugaz e movediço, sem que haja a possibilidade de fixação de uma metodologia para sua análise. Questão análoga é também levantada constantemente no campo da virada afetiva (*affective turn*), como argumenta Eugenie Brinkema (2014), dado o aspecto fugidío que abarca a noção de “afecção”, como “afetar e ser afetado”, ou um tipo de força que emana da fricção entre corpos no mundo. Grande parte desse arcabouço teórico se desenvolve em apontamentos gerais, sem a demarcação da especificidade das obras e modos de encenação indicativos de um conjunto de afecções específicos, como a melancolia, o medo, etc.

A partir dessa breve consideração acerca do problema analítico da atmosfera, propõe-se um movimento duplo: (1) seguindo a proposta de uma “forma-afeto” (Brinkema 2014) e de uma metodologia de análise que leve em conta a especificidade de cada texto sugere-se a recuperação das noções de *tableau vivant* e *tableau mort* como formas inerentes dos afetos negativos no cinema em direta conexão com seu referencial na pintura; (2) seguindo as pistas de uma ativação da memória e do aspecto temporal intrínseco às afecções luto e melancolia, realiza-se uma aproximação entre a teoria clássica da percepção-memória em Bergson (1990) e a expressão da imagem-tempo, especificamente com a definição de “imagem-cristal”, proposta por Deleuze (1990). Desse modo, visa-se abarcar teoricamente certos afetos pictóricos e apontar novamente para a forma daquilo que constitui uma *atmosfera afetiva*, isto é, para o modo com que *luto* e *melancolia* são encenados e estruturados no estudo de caso de *Portrait de la jeune fille en feu* (Retrato de uma Rapariga em Chamas, 2020) de Celine Sciamma.¹ Estabelece-se, com

¹ Há um amplo debate proposto desde a psicanálise freudiana sobre o que diferenciaria a *melancolia* do *luto*, mas elaborar sobre essa questão extrapolaria os limites deste artigo. Assim, propõe-se o uso da divisão temporal estabelecida por Freud (2006): o luto como uma intensidade diante da perda, de tempo

isso, as relações entre *forma* estética e força afetiva, ligadas ao tempo na construção da atmosfera de especificidade melancólica, de modo a oferecer outro caminho teórico-analítico possível para o conceito de atmosfera no cinema.

A forma-afeto: o *tableau vivant* como figura do luto e melancolia no cinema

A utilização do *tableau vivant*, como argumenta Eugenie Brinkema (2014), remonta diretamente à história do cinema, aos primeiros filmes, com a sua frontalidade teatral e quadros fixos em plano-sequência, antes da montagem clássica e da organização geográfica de cena em ângulos e perspectivas. Está diretamente ligada, desse modo, a uma história cultural das visualidades, anteriores mesmo ao *early cinema*, como é o caso das artes plásticas. Recuperando brevemente a história do *tableau vivant*, Charles Musser (2006) retoma sua inserção no *vaudeville* e no teatro de variedades enquanto forma popular de entretenimento durante o século XIX. Inicialmente, o *tableau vivant* configurava-se como reencenação de pinturas famosas, com *performers* enquadrados por uma grande tela, e formou tanto audiência quanto as primeiras produções cinematográficas. Este quadro fixo se dissolve historicamente na passagem das chamadas imagens vivas (*living pictures*) para as imagens em movimento (*moving pictures*), no entanto preserva alguns modos de espectadorialidade e produção.

Uma característica relevante do período da chamada “*tableau-mania*” é que essa prática deixa de ser utilizada meramente como complemento da ação dramática, como era proposto por Diderot no século XVIII, isto é, apenas a condensar momentos de intensidade e relevância do drama, e passa a ser um gênero artístico próprio (Cruz 2020). Dessa forma, o primeiro cinema, ainda de acordo com Musser, tem diversas conexões com a pintura, pois, além de muitas obras terem sido concebidas a partir de regras de composição pictórica, também abarcavam um tipo de

determinado e, a melancolia, como o sofrimento da perda que permanece em duração indeterminada; conceitos que, em dados momentos, se entrelaçam em uma forma peculiar de dor. Eugenie Brinkema (2014) realiza uma longa discussão acerca dos paradoxos que envolvem a teoria freudiana, propondo, inclusive, a aglutinação deste sofrimento no conceito de *mourndolia*. Também não é o objetivo deste texto desenvolver a já gasta discussão acerca da diferenciação entre afeto e emoção. Deste modo, evoca-se a noção de emoção como um conjunto de afecções, um feixe de afetos que se organizam em dada emoção, como é proposto por Del Rio (2008).

convite específico à exploração da imagem, denominada “contemplação descomprometida” (*detached contemplation*).² Ou seja: “o modo que audiências iniciais deveriam olhar para os filmes não se diferenciava da maneira como deveriam olhar para pinturas” (Musser 2006, 164).³

Contudo, com o decorrer do tempo e a dinamização da narrativa cinematográfica, o *tableau vivant* toma diferentes formas e funções estéticas, tanto no cinema quanto em outra invenção moderna: a fotografia. Grosso modo, a sua definição pode variar em dois sentidos: como mimese e recriação/citação de uma obra, ou enquanto uma estrutura plástica que faz referência a aspectos pictóricos, ligados, principalmente, a uma paragem de movimento. Assim, como propõe Cruz (2020, 4), o *tableau* pode ser considerado, de maneira ampla, um dispositivo que tem em seu cerne uma “dialética entre imagem estática e imagem em movimento”. Esse tipo de tensão se cria, portanto, em uma dinâmica entre dois dispositivos que se retroalimentam, o movente como ponto de partida para a paragem e vice-versa.

Nessa lógica, o cinema tem a capacidade de evocar uma imobilidade e silêncio próprios do limite da pintura, para colocá-la em uma figuração do tempo. É opondo essa perspectiva da *stasis* como ausência ou vazio de movimento (e ação dramática) que Del Río define o *tableau vivant* como um *container* provisório de forças e técnica privilegiada para encenação afetiva, pois opera em tensão direta entre “energias concentradas, as quais o filme eventualmente liberta, seja gradualmente ou abruptamente” (Del Rio 2008, 68). Igualmente, esta proposta se aproximaria da definição do “foto-retrato” em Barthes (1984, 27) como “um campo cerrado de forças”, de imobilidade evocativa da morte e, conseqüentemente, do luto.

A contraposição da noção de imobilidade pictórica, como paragem total do movimento natural das figuras representativas emerge também nas análises deleuzianas das obras do pintor Francis Bacon, estabelecida pelo filósofo com o conceito de “Figura”, ligada justamente aos deslizamentos e rítmicas afetivo-sensórias. Em síntese, Deleuze separa o aspecto “Figural” da “Figura”:

² É interessante observar como a noção de *contemplação* também pode ser diretamente associada à perspectiva deleuziana de dilatação da imagem-cristal, já que não visaria a contração da ação sensório-motora, mas o trabalho da imagem-lembrança.

³ Tradução da autora, o que vale para todas as citações cuja fonte não esteja em português.

Há dois modos de ir além da figuração (isto é, além do ilustrativo e figurativo): ou através da forma abstrata, ou em direção a Figura. Cézanne deu um nome simples para a maneira da Figura: sensação. Figura é a forma sensível relacionada a uma sensação; ela age imediatamente no sistema nervoso, da carne, enquanto a forma abstrata é direcionada a cabeça, e age através do intermédio do cérebro, o qual está próximo dos ossos. (Deleuze 2003, 34)

Deleuze define a pintura localizando “áreas de sensações” não dependentes da mobilidade figurativa, sendo um movimento no próprio lugar, como um ritmo de comunicação entre os elementos pictóricos que criam o *pathos*, o não representativo, ou seja, um movimento circulatório de forças afetivas e sensações não visuais. A Figura é, portanto, multissensível e possui uma rítmica vital que perpassa os diferentes componentes plásticos, é um “ritmo que percorre a pintura assim como percorre uma peça musical. É a diástole e sístole: o mundo que me apreende ao se fechar ao meu redor, o *self* que se abre para o mundo e abre o mundo em si mesmo” (Deleuze 2003, 42-43).

Seguindo o entendimento de um “formalismo radical” que visa analisar a dinâmica de forças afetivas como “forma-afeto” – isto é, para além da retórica vaga de algo que simplesmente “pulsa” ou “ressoa”, mas estabelecendo a especificidade estética e afetiva – Brinkema (2014) explora a *stasis* do *tableau vivant* como forma particular de um “luto não dialético”. Este pode ser associado a algo que se *crystaliza* sem se transformar, ou seja, um vazio, uma ausência que ao mesmo tempo possui *presença* pois satura e pesa espacialmente. Ao analisar o *tableau vivant* em *Funny Games* (1997), de Michael Haneke, a autora argumenta seu aspecto formal privilegiado de expressão cinematográfica da estrutura do luto, pois ressalta as próprias condições de iluminação, retorce suas características em *stasis*, enfatizando um jogo de forças sem sublimação, ou seja, o luto como dinâmica de forças em si mesmas que dá a ver a ausência: “a *stasis* do *tableau* cinematográfico se fixa na luz para apresentar um estado afetivo que não se transforma, mas que dobra a forma iluminada para seu modo particular de dor” (Brinkema 2014, 98).

Brinkema também recupera as relações entre o fotográfico e a morte propostas por Barthes (1984) em *A Câmara Clara* (principalmente nas famosas passagens relacionadas ao óbito de sua mãe e o revisitar de suas fotografias) para destacar o sofrimento da perda enquanto problema de iluminação e de visão, já que o fim é o imperativo da impossibilidade do

ver o *outro* ou o objeto perdido. A fotografia, em sua *stasis*, é “como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (Barthes 1984, 54). Dessa maneira, a questão da finitude é também cinematográfica e fotográfica, já que está conectada ao paradoxo da presença visível de algo que permanece como ausência.

Através disso, Brinkema estabelece um outro tipo de relação com a representação da perda, para além de sua acepção tradicional ligada à ação dramática, entendida como expressão seja de personagens e seus gestos ou de pesar via diálogo. O luto é também sofrido na própria forma fílmica, especialmente nos filmes narrativos (que operam sobretudo a partir da gramática própria de regras de continuidade, diálogos, plano-contraplano, etc), pois manifesta esse dilema de visibilidade, denominado por ela de “paradoxo de Santo Agostinho”. Este, em suas *Confissões* relata a sensação de perda de um ente querido ao estar em lugares nos quais costumava ver a sua presença, e as impressões sentidas podem ser sintetizadas da seguinte forma paradoxal: “Eu olhei para presença mas vi nada” (Brinkema 2014, 95). A iluminação, deste modo, é a figura elegida pelo paradoxo, por se caracterizar por questões que vão além da representação. Isto acontece, porque a iluminação é disforme, mas, ao mesmo tempo, é o que controla a aparição e desaparecimento dos objetos, sendo associada a uma noção de força que: “constitui um problema de uma forma que pressiona que ex-pressa” (Brinkema 2014, 93).

Se pensar a distensão e paragem do movimento implica remontar a história do cinema, Brinkema também ressalta o aspecto intermediático do *tableau vivant*, já que este, por ser possuidor de uma opacidade própria, chama a atenção para o próprio meio, lembrando, através disso, que o cinema foi o único capaz de animar uma representação visual, trazendo, em si, seu contraste referencial com a pintura. Ao pensar a utilização do *tableau* como momento de vivacidade, de explosão no melodrama, no cinema, ele é utilizado de modo a ressaltar a morte: “aqui o *tableau vivant* é *tableau mort*, conferindo morte não só através das justaposições de meios mas através da cooptação da *stasis* para o cinema” (Brinkema 2014, 106).

A *stasis*, própria do dispositivo do *tableau*, teria, portanto, a função de enfatizar o aspecto grave do luto e da melancolia, já que a separação do ser amado é configurada como “eclosão da morte na consciência humana” (Caruso 1968, 11). Contudo, o luto é definido em sua associação direta com uma duração específica, daí a diferenciação

temporal expressa por Freud (2006) entre luto e melancolia: o primeiro é momentâneo, já a segunda se preserva e persiste, de modo a se associar a uma paragem e dilatação no tempo. Ambos se relacionam com a reação diante da perda tanto quanto, por exemplo, de uma morte não necessariamente física, isto é: “o objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor” (Freud 2006, 51).

O tempo também se torna uma figura crucial para a formação e preservação do objeto amoroso, tanto em relação ao aspecto de rememoração perante a perda quanto à duração e sua possibilidade de congelamento/*stasis* do objeto na memória. Stendhal (1975), em sua clássica fisiologia da afecção amorosa, descreve o processo – ou o ritual – de nascimento da paixão como o estágio de *cristalização*, uma dinâmica de forças que poderia ser facilmente associada à pintura e criação de um objeto, a fixação de sua imagem em um *enquadramento*:

Nas minas de sais de Salzburg, jogam um galho seco invernal em um dos locais de trabalho já abandonado. Dois ou três meses depois, o retiram de volta coberto por um depósito de cristais. O menor ramo, não maior do que a garra de um chapim-azul, está acoplado com uma galáxia de diamantes cintilantes. O tronco original já não é mais reconhecível (...). O que chamei de cristalização é um processo mental que retira de tudo que acontece, provas da perfeição do ser amado. (Stendhal 1975, 16)

A cristalização, com isso, é o processo de enrijecimento associado ao trabalho do tempo, formando um tipo de *stasis*. Neste sentido, é interessante observar que o termo “imagem-cristal” é utilizado também por Deleuze (1990) como um dos desdobramentos da imagem-tempo, ligado diretamente ao aspecto da memória como *contração* sobre si mesma e, portanto, associada a uma conexão temporal. Também em outro texto, *A lógica da Sensação*, um modo análogo de contrair-se é evocado pelo autor, desta vez o “Calcário”, conceito que define como: “toda sensação, e toda Figura, já é sensação ‘acumulada’ ou ‘coagulada’, assim como uma figura em calcário. Por isso, o caráter irreduzivelmente sintético da sensação” (Deleuze 2003, 37).

Através dessas relações, é importante traçar brevemente o caminho da imagem-lembrança, desde Bergson e passando por Deleuze, pois este informa o que se denomina neste artigo “rítmica do luto amoroso”, ligada diretamente ao processo de diástole e sístole, caracterizadores da

dinâmica da elasticidade pictórica, do movimento na *stasis* do *tableau vivant*, também chamado por Deleuze de “*vis elastica*” da imagem pictórica. Permite, em síntese, recolocar de maneira formal e teórica a possibilidade de localização específica de uma atmosfera melancólica.

Calcários e cristais da memória: a lembrança-imagem em Bergson e Deleuze

O pensamento bergsonista da lembrança-imagem tem como fundamento inicial as suas definições da percepção e da matéria. Estas se apoiam na concepção extensiva do mundo material como imagem, isto é, imagens sobre imagens que se *afetam* mutuamente. Nesse sentido, o corpo é a imagem privilegiada que opera como uma espécie de fronteira entre interior e exterior, um centro de ação e de indeterminação, já que este reflete ação possível dos objetos que o cercam. Esse processo pode ser descrito em analogia ao termo “corrente”, utilizado pelo autor como uma força que vai “de periferia à periferia passando pelo centro” (Bergson 1990, 16) do sistema perceptivo cerebral, envolvendo “fios sensitivos” dos mais diversos. Deste modo, a imagem-corpo recebe um estímulo, sofre uma ação, e esta, por meio de “nervos aferentes” (forças centrípetas), transmite esses movimentos ao cérebro-medula. Este, por sua vez, se propaga em um centro, onde há todo tipo de “movimentos moleculares”, a partir dos quais se preparam ações possíveis que são devolvidas “via nervos eferentes” (forças centrífugas). Em suma, imagens sobre imagens, se afetando: a imagem-matéria agindo, via imagem-corpo, sobre a imagem-cérebro e esta, ao receber uma ação, se refrata e se prolonga em reações possíveis ou imediatas. A percepção, segundo Frederic Worms (2000, 53), comentador de Bergson, poderia ser sintetizada como “a representação de objetos isolados pelas qualidades sensíveis, obtidos pela seleção das imagens em toda a matéria, e em contração qualitativa de seu ritmo temporal.”

Porém, a dinâmica perceptiva não funciona, na maioria das vezes, puramente como uma espécie de estímulo-resposta. Há um intervalo, um *lapsus* de tempo, no qual “nossa ação nascente se desenha” (Bergson 1990, 72) e se multiplica. Deleuze (1982a) chama esse intervalo de movimento de “distensão” de ordem temporal, pois nesse desvio “é como se a ação sofrida e a reação executada estivessem distendidas.” Este intervalo é o momento de inserção da memória, que opera ao multiplicar as possibilidades de ações e reações de acordo com imagens

passadas, dispondo de tempo, de duração. A percepção-memória, portanto, realiza um corte no mundo material, na “continuidade de devir que é a própria realidade” (Bergson 1990, 162). Para Bergson, a linha fundamental que articula percepção, matéria e memória passa inteiramente pelas necessidades práticas, por isso a importante noção de “atenção à vida” (*élan vital*).

O que se realiza na dinâmica percepção-intervalo-memória e a preenche é dividido, na síntese deleuziana, como duas linhas, uma objetiva e outra subjetiva, respectivamente: (1) percepção-objeto-matéria; (2) *afecção*, memória-lembrança e memória-contração.⁴ Ou seja, *a memória se insere na percepção*, que extrai as condições da experiência nas quais as lembranças-imagens pressionam sua entrada no intervalo, sempre em vias de uma brecha para se atualizar. A percepção, com isso, se impregna de memória, de lembrança-imagem, em um processo de aglutinação que as une em um misto (pois são de naturezas diferentes) e “penetram-se portanto sempre, trocam sempre algo de suas substâncias mediante um fenômeno de endosse” (Bergson 1990, 70).

A lembrança-imagem trabalha como uma espécie de *ligante* aglutinador e organizador da experiência perceptiva, daí a importância da elaboração de um circuito diretamente ligado ao acúmulo de experiências passadas (e sua carga de *afecção*), que são como “pesos mortos que arrastamos conosco e dos quais gostaríamos de nos fingir desvencilhados” (Bergson 1990, 169). Enquanto um tipo de estrutura para as imagens-lembrança, está o conceito bergsonista de memória como “coexistência virtual” (Deleuze 1999, 40). Ou seja, o passado, todo ele, sendo uma virtualidade que, de certa forma, apenas espera o momento propício de abertura para se atualizar (ou se tornar útil) seja como lembrança ou como ação real por meio de um movimento de contração. Bergson faz uma representação, já célebre, da totalidade da memória coexistente pelo cone invertido SAB: base de ponto AB (totalidade das camadas do passado coexistente) e vértice S (presente sempre móvel e avançando) sobre o plano P (representação atual do universo).

A memória, ao responder ao chamado do presente, realiza dois movimentos em simultâneo: (1) translação: passado inteiro, sem ter

⁴ Daí a diferença de natureza entre espaço e tempo, pois um é extensão/distensão (divisível) e o outro inextensão/contração (indivisível).

efetuado divisão em processo de contração que visa a ação; (2) rotação: sobre si mesma em direção à situação presente “a fim de apresentar-lhe a face mais útil” (Bergson 1990, 198). Esta movimentação corresponde a graus diferentes de “associação por semelhança”, de modo a que o passado virtualmente se repita constantemente em uma dinâmica de recriação e criação de deduções possíveis diante de milhares de situações anteriores. Bergson também divide o caráter do movimento de contração e dilatação, fazendo com que lembranças-imagens “adquiram uma forma mais banal quando a memória se contrai, mais pessoal quando se dilata, e deste modo participam de uma quantidade ilimitada de ‘sistematizações’ diferentes” (Bergson 1990, 198).

Por essa razão, Deleuze interpreta o processo de atualização da lembrança como um “salto de contração” para “regiões ontológicas do passado”, sendo a ponta do cume a unidade do *eu* (como jogo de forças) a qual, à medida que desce em direção a base, se amplia em um estado próximo ao do sonho, pois implica uma dispersão, algo por se desfazer em um circuito que novamente se refaz. “É somente em seguida, uma vez dado o salto, que a lembrança vai ganhar pouco a pouco uma existência psicológica: ‘de virtual, ela passa ao estado atual’” (Deleuze 1999, 44).

Também denominado pelo autor como um “salto no ser”, o *eu* se move pelos extremos do cone sobre o presente, que sofre pressão da memória, de modo que “há contração, porque a lembrança, tornando-se imagem, entra em ‘coalescência’ com o presente” (Deleuze 1999, 51). Diferenciam-se, dessa forma, o que ele chama de “invocação à lembrança” e “evocação da imagem”: o salto de instalação no virtual, uma atitude corporal de se localizar no passado, de se abrir para a lembrança em vias de atualização, para a dimensão ontológica da memória. Já a imagem enquanto rememoração tende somente a se atualizar depois dessa instalação em determinado nível do passado.⁵

A partir da proposta da matéria como imagem em constante movimento de ação e reação, bem como de suas relações temporais da percepção-memória na duração, Deleuze (1985) realiza seu próprio salto,

⁵ “Sob a invocação do presente, as lembranças já não têm a ineficácia, a impassibilidade que as caracterizavam como lembranças puras; elas se tornam imagens-lembranças, passíveis de serem ‘evocadas’. Elas se atualizam ou se encarnam. Essa atualização tem toda sorte de aspectos, de etapas e de graus distintos” (Deleuze 1999, 49).

associando o universo bergsonista das imagens ao cinema. O filósofo parte então da já amplamente discutida, e estudada, dualidade entre o que seriam dois regimes antagônicos, mas que podem coexistir em uma mesma obra: a imagem-movimento (ligada aos aspectos sensório-motores da *ação*) e a imagem-tempo (ligada às situações puramente óticas e sonoras, que deixam entrever o tempo dilatado em sua *duração*).

Sem adentrar precisamente na noção de imagem-movimento e nas especificidades dos comentários de Deleuze acerca das teses bergsonistas sobre o movimento, opta-se por sintetizá-la através de sua relação de um corte temporal sensório-motor de uma imagem mais profunda que é a imagem-memória. Isto é, a imagem sensório-motora visa a ação, como um recorte apenas daquilo que interessa e se prolonga em termos de reação no personagem: encadeamento de percepção e ação, uma imagem-percepção que se prolonga imediatamente em imagem-ação (próxima ao reconhecimento sensório-motor).

No contexto europeu pós-guerra, Deleuze (1985, 64) vê emergir um outro tipo de personagem, não só exclusivo do cinema, mas também na literatura com o *Nouveau Roman*,⁶ que parece imerso em uma abulia, na incapacidade ou *falta de ação*, o que chama de “situações óticas sonoras puras”. Desloca-se da imagem-ação e da imagem-movimento, porque é outro tipo de percepção e “também porque seu modo de encadeamento não é o mesmo. Haveria uma resposta simples, provisória; é a que Bergson dá em primeiro lugar: a imagem ótica (e sonora) no reconhecimento atento não se prolonga em movimento, mas entra em relação com uma ‘imagem-lembrança’ que ela suscita.”

As situações óptico-sonoras apelariam para uma “zona de lembranças”, da esfera *fantasmática* ou do sonho: “A imagem não tem mais como caracteres primeiros o espaço e o movimento, mas a topologia do tempo” (Deleuze 1985, 153). Daí, emerge a relação com a lembrança-imagem bergsonista, pois é uma imagem atual que, em vez de se prolongar em movimento, se encadeia com o aspecto virtual da memória, formando o que o filósofo chama de “circuito.” Este visa unir imagens atuais à

⁶ Deleuze (1982b) se refere principalmente a Stendhal e Flaubert, que “em vez de subjugar o mundo ao enredo e personagem seria o inverso, os personagens e o mundo.” Também utiliza como exemplo Sartre, pois o que o diferenciaria da geração do *Nouveau Roman* seria o não-nomeável, uma abulia da qual não se sabe ou não se quer definir, diferente, portanto, da “náusea” que dá nome à crise de seu personagem, Roquentin.

imagens-sonho, às imagens-lembrança, ou seja, a aspectos menos contraídos da memória.

Recuperar a noção de presente como duração é importante, pois traz à tona a dimensão da coexistência entre uma percepção atual e a evocação em direção à dilatação, isto é, instala uma espécie de espelhamento no qual a atualidade tem um duplo virtual em direta coalescência com seu presente atual. Deleuze denomina esse circuito de “imagem-cristal”, pois são imagens-tempo mais profundas, próximas do reconhecimento atento, mas que falham e, por isso, informam mais e são mais próximas da base menos contraída da memória (cone SAB) como a chamada de elementos “autenticamente virtuais” em vias de atualização. É mais próxima da imagem virtual em seu estado puro: “Quando não nos conseguimos lembrar, o prolongamento sensório-motor fica suspenso, e a imagem atual, a percepção ótica presente, não se encadeia nem com uma imagem motora, nem mesmo com uma imagem-lembrança que pudesse restabelecer o contato” (Deleuze 1985, 71).

Se o passado coexiste com o presente imediato, isto é, o que ele foi, este remete a dois circuitos. Por um lado, existe o circuito pequeno, interior, uma espécie de duplo, ou seja, um presente e seu passado imediato; neste, cada imagem atual tem a sua mesma imagem virtual como em um espelhamento. Por outro lado, existem circuitos virtuais mais amplos e profundos “que a cada vez mobilizam todo o passado, mas nos quais os circuitos relativos banham ou mergulham para desenhar atualmente e trazer sua colheita provisória” (Deleuze 1985, 101). Daí a noção de atual e virtual coexistirem e se cristalizarem uma na outra formando um amálgama que vai de um ponto a outro.

Uma subjetividade outra se instala e vem à tona no circuito da imagem cristal, por isso Deleuze evoca em seu auxílio o esquema do cone invertido. No circuito virtual-atual, como explicitado anteriormente, a lembrança-imagem vem – através do movimento de translação e, em seguida, do de rotação – ao momento contraído do presente, mostrar-lhe a face mais útil. É evocada a se atualizar em um presente já datado, pois se atualiza em um novo presente que seria, no momento de sua convocação, futuro imediato. Em outras palavras, a lembrança se atualiza “necessariamente com referência a um novo presente, a outro presente que não aquele que foi” (Deleuze 1985, 100). Portanto, a imagem-cristal estaria mais próxima da lembrança em seu estado puro, sendo essa outra subjetividade que se apresenta a do próprio tempo em seu jorrar, imagens-prisma que revelam o “fundamento oculto do tempo”, quer

dizer, dos presentes sempre passando e dos passados que se conservam no espírito.

A imagem-cristal é certamente o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e virtual, enquanto o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre as duas imagens que nunca acaba de se reconstituir. Por isso haverá diferentes estados do cristal, conforme os atos de sua formação e as figuras que neles vemos [...] podemos chamar cada um desses estados de cristal do tempo. (Deleuze 1985, 103)

Dessa forma, a imagem-cristal revela não mais uma imagem indireta do tempo, mas expressa diretamente uma imagem-tempo em seu aspecto dilatado. Por isso, a subjetividade que se vê não é a de determinado personagem, mas a do próprio tempo; é uma torção deste sobre si mesmo, é uma memória-ser sobre a qual nos movemos, de acordo com Deleuze. Ou seja, um tempo interior que não se torna ação para o personagem, mas parece ser absorvido pelo mundo ao seu redor em uma espécie de atmosfera. Desse modo, propõe-se que a *stasis* do *tableau vivant*, em seu jogo de forças contraídas em um *container* afetivo, paradoxalmente, estabelece, como indutor de forças, a possibilidade de criação atmosférica de mergulho nos aspectos dilatados do filme. Através disso, é possível localizar esse processo de dilatação, em seu salto em direção ao passado, em alguns *inserts* de *tableaux vivants* presentes no filme *Portrait de la jeune fille en feu*, formando uma encenação atmosférica da melancolia amorosa.

O abismo do tempo e a melancolia pictórica em *Portrait de la jeune fille en feu*

Portrait de la jeune fille en feu trabalha com uma temática já amplamente conhecida na literatura, na psicanálise e no cinema: a melancolia amorosa, visto que o tempo é o inimigo direto do amor e causador, inevitavelmente, de seu fim. Isto é, a noção de perda e luto que envolve o ser amado e, principalmente, a dimensão temporal e afetiva da rememoração do ser/objeto perdido. Espinosa (2015, 293) propõe a antecipação de perda do objeto ou ser amado como uma espécie de presságio de perigo advindo da necessidade de protegê-lo, dinâmica expressa na “Proposição XXXVI”, sendo a necessidade de conservação daquilo que é potência de agir que pode ser associada ao objeto amado:

“Quem recorda uma coisa com que se deleitou uma vez, deseja possuí-la com as mesmas circunstâncias em que pela primeira vez deleitou-se com ela.” Há, intrínseca nesta proposição, a noção de rememoração de um passado virtual, aquilo que *foi* potência e, portanto, deve ser preservado, ou seja, *cristalizado*.

Os afetos primários para Espinosa são a alegria e tristeza, pois a partir deles surgem todas as outras dinâmicas de afecções secundárias. Com isso, os desejos e ações emergem a partir da necessidade de conservação da alegria (como potência de agir) ou evitação da tristeza (despotencialização). Pode-se dizer que a tentativa de conservar, de fazer com que a alegria se distenda e se preserve (tanto em seu aspecto material quanto temporal, isto é, preservação também de uma memória do ser amado), é característica desse processo de cristalização, de congelamento/*stasis*, próxima a uma noção bem cotidiana do “não tocar para não quebrar”, de preservação das coisas nos lugares, com suas características que originaram o afeto primário. É o debate acerca dessa dinâmica afetiva de preservação do ser amado em imagem/pintura que *Portrait de la jeune fille en feu* realiza, em especial pela referência à arte em geral, mas, sobretudo, à pintura como conservação de traços e provocadora direta da dilatação da memória em conjunto com suas afecções.

O filme, passado no século XVIII, tem como narrativa a contratação de uma pintora, Marianne (Noemie Merlant), para um trabalho comissionado: fazer o retrato da jovem Heloïse (Adèle Haenel) que será oferecido a um aristocrata em Milão e determinará se este a desposará. Essa micronarrativa toma como referência a adaptação livre do conhecido mito “A descida de Orfeu aos Infernos a Buscar Eurídice”, presente nas *Metamorfoses* de Ovídio. Orfeu (músico), após a morte de sua amante Eurídice por uma picada de cobra, decide descer ao mundo dos mortos e, graças ao encantamento de sua lira, convence Dite e Perséfone, reis dos infernos, a trazê-la de volta ao mundo superior. No entanto, se estabelece uma condição: a de que Orfeu não olhasse para Eurídice durante toda a jornada de volta pelo Hades. Os dois seguem caminho, mas Orfeu, em um lapso quase ao fim da viagem, olha para trás, fazendo com que Eurídice desaparecesse novamente no mundo dos mortos.

O filme, portanto, também aborda a questão do *olhar para* e do *ser olhado*, do amor e, principalmente, da memória. É a propósito desta última que há a possibilidade de reinterpretção de Ovídio, segundo um diálogo

proferido por Marianne, através de duas escolhas colocadas a Orfeu: a do amante em preservar o outro como ser físico/material amado; e a do poeta em preservar, em contraposição, um *souvenir*, uma imagem e memória/imaterial de Eurídice. Assim, como o casal da mitologia, Marianne e Heloïse desenvolvem uma breve história de amor encerrada pela impossibilidade, um último olhar e o futuro casamento imposto com o milanês.

Nesse sentido, a dinâmica entre *sujeito* e *objeto* retratado é expressa no filme também como uma espécie de manifesto pela desierarquia do olhar na arte, isto é, a retirada da passividade daquilo que é visto em contraposição com a atividade daquele que realiza a pintura. De modo geral, a releitura de Ovídio feita por Sciamma devolve para a clássica figura da Musa o papel conjunto de criação de uma obra de arte. Há um importante jogo de espelhamentos no decorrer do filme, tanto literal quanto figurado pelo jogo de olhares encenado - que pode ser objetivamente exemplificado pelo enquadramento em que Marianne cria seu auto-retrato *souvenir* para Heloïse, utilizando o corpo desta como referência. Já seu próprio rosto é desenhado a partir de um pequeno espelho apoiado no quadril de Heloïse.

O filme estabelece, em seu início, um jogo entre pequenos *tableaux*. Telas em branco são filmadas em *close*, sobre as quais mãos ensaiam os gestos dos desenhos, antes que as linhas a carvão sejam, de fato, traçadas. Corte. Os rostos de diversas jovens, em plano médio, de olhares concentrados e que seguem a voz acusmática de Marianne oferecem indicações de onde devem depositar seus olhares: os contornos, a silhueta, o tom do olhar. Corte. Primeiro *tableau vivant*: o plano americano frontal de Marianne sentada e, nas suas costas, um fundo branco (duplamente enquadrada) – estática e em pose clássica de lateralidade própria do retrato pictórico. Sua voz se embarga e, logo após uma breve discussão sobre qual das alunas depositou um quadro na sala, há outro plano frontal em que se observa uma paisagem noturna com uma figura de mulher, pequena e com seu vestido em chamas.

A operação formal realizada logo nesta primeira cena inicia o processo de intensificação, o longo *flashback* no qual consiste a narrativa, um primeiro abismo do tempo a ser lembrado no fim do filme. Marianne, ainda fixa e em pose, é enquadrada frontalmente com um discreto *zoom in*. Corte. Quadro emoldurado pelo plano em ponto de vista subjetivo desta, as lateralidades ocupadas por duas alunas e os objetos do ateliê. Outro *zoom in* projeta-se sobre a tela em direção oposta a Marianne com

um vagar quase de *slow motion*, enfatizando um aspecto que pode ser definido como contração em direção ao interior da personagem, uma espécie de mergulhar na tela e, ao mesmo tempo, no abismo interior da pintora. Mas, antes, há o contra plano que opera os mesmos movimentos, desta vez indo em direção ao rosto de Marianne. Nesta pequena dinâmica entre um *tableau vivant* e um, pode-se argumentar, *tableau mort*, opera a primeira rítmica, o primeiro corte no devir sob a noção temporal partilhada da personagem: a tela se torna sistólica, contração. Enquanto isso, a aproximação a Marianne, paradoxalmente, é diástole, pois sua rítmica implica em uma abertura que aponta em direção à presença da *jovem mulher em chamas*, ausente fisicamente da cena. Morta, mas presente e congelada, como teme Barthes (1984) acerca da fotografia: um campo fechado de forças.

No entanto, ao adentrar no longo *flashback* disparado por essa primeira sequência, no que concerne a análise da *máquina-memória*, no decorrer do filme já não se sabe se o procedimento de *flashback* permanece ou não: a obra parece adentrar em uma primeira imersão no abismo do tempo de que só emerge no breve epílogo. É como se acompanhasse a jornada de Orfeu-Marianne em sua descida para recuperar, neste caso, a memória de Eurídice-Heloïse. Esta característica é reverberada pela própria *mise-èn-scène* com a chegada de Marianne a um casarão decadente, obscuro, e onde só é possível ver aquilo que se ilumina pelo fogo, seja o de pequenas chamas de velas (que produzem um duplo recorte da personagem ao modo de uma íris do cinema silencioso) ou das lareiras que permitem planos abertos e de conjunto. O crepitar do fogo também é fortemente evidenciado na paisagem sonora, sua presença opaca, quase em primeiro plano sonoro, acaba por operar uma espécie de pressão acústica, indicativa do mergulho no círculo primário do abismo da memória de Marianne.

Logo no processo de rememoração da jornada, há a constante invasão fantasmagórica do último olhar de Marianne para Heloïse com seu vestido branco de noiva, indício do aspecto desregrado do tempo buscando em cada esquina escura da imagem a sua aparição representativa do fim. O espaço, desse modo, torna-se saturado pela dimensão subjetiva de Marianne, pois esse realçar da finitude o contamina, reverberando na própria forma fílmica. Esse tipo de torção espacial sobre a memória da personagem assemelha-se a uma operação de indiscernibilidade, que Deleuze (1985, 16) comenta acerca da estilística de Antonioni, próxima da imagem-tempo:

Quanto a distinção entre o subjetivo e o objetivo, ela também tende a perder importância, à medida que a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora. Pois acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta.

Além do uso constante do dispositivo do *tableau vivant*, formalmente, a obra trabalha como uma espécie de filme de câmara, permeado de tempos mortos com poucos cortes, centrando-se principalmente nos ambientes fechados do interior da casa; opera em grande parte com planos-médios ou *closes* em conjunto com a ausência de profundidade de campo e de iluminação, destacando principalmente as expressões corporais das duas personagens, enfatizando somente o objeto amoroso em foco, deixando seu espaço negativo obscuro. Tem-se, nesta operação, a indicação atmosférica ligada ao tempo da melancolia diante da aproximação da perda do objeto amado, devendo este ser capturado pelo olhar da pintora, e preservado nos traços do quadro.

Ademais dos enquadramentos frontais, as relações com a cor e principalmente a ênfase dada para a qualidade plástica do plano também são amplamente desenvolvidas pela fotografia do filme (levemente saturada e texturizada, possivelmente na pós-produção) de modo a referenciar o semibrilho da pintura a óleo.⁷ Mesmo que indiretamente, descortina-se uma relação com a paleta de cores dos famosos retratos de Rembrandt, assim como a sua característica iluminação a partir de um só ponto, vinda da esquerda. Aí entram principalmente os tons terrosos, o ocre, os amarelos, o vermelho e o verde como cores complementares, utilizados na distinção das duas personagens. Estas duas últimas cores também referenciam a famosa pintura *Orpheus and Eurydice* (1862) do inglês Edward Poynter (1836–1919), na qual Orfeu aparece de vermelho

⁷ A fotografia do filme foi dirigida por Claire Mathon. Ela e Sciamma enfatizam durante entrevistas que pensavam em termos de paisagens pictóricas, principalmente em relação ao aspecto de uma iconografia própria da pintura: “Nós tivemos que borrar o aspecto cru e contemporâneo das suas faces, ao mesmo tempo mantendo a precisão e as nuances das cores, mas achando e renderizando a pele que traria um pouco daquele período para a imagem através da sua pictorialidade” (“We had to blur the raw and contemporary aspect of the faces, while keeping the precision and the nuances of the colors, but finding a rendering of the skin that would bring a bit of the period into the image through its pictoriality”). Ver: <https://www.indiewire.com/2020/02/portrait-of-a-lady-onfire-cinematography-claire-mathon-celine-sciamma-1202214143/>

(Marianne) e Eurídice com um vestido branco e uma longa faixa verde (Heloïse). As relações visuais com o mundo dos mortos dão-se pela iluminação nas cenas interiores, cuidadosamente trabalhadas para mimetizar a iluminação de um ponto, vinda de velas, operando também uma dupla centralização, pois nada ao redor se torna visível. A conexão é cada vez mais intensificada no decorrer do filme, como uma espécie de força do desejo que passa a circular pela cena livremente.

Retomando a aparição de Heloïse, no momento em que o fim já é antecipado, o qual as duas tentam evitar por uma tentativa de dilatação do tempo, esta aparece de modo fantasmagórico na própria lembrança presente de Marianne. A sua última imagem, outro *tableau vivant*, com seu vestido branco de noiva, parada sobre a escada olhando fixamente para Marianne, surge repetidamente, à medida que se aproximam do fim, do romance e da obra. É interessante observar a iluminação dessa aparição superexposta como em um sonho e que se escurece aos poucos, como uma antecipação do peso do luto associado à escuridão. Essa operação é característica do *tableau mort*, de acordo com Brinkema (2014, 56), e, neste sentido, se molda em oposição ao filme narrativo clássico, pois é pura dor e peso não-dialético: “ao invés de deslocar a negatividade do luto em um estado produtivo novo, a *stasis* do *tableau* fixa a luz para apresentar um estado afetivo que não se transforma, mas que dobra a forma iluminada para seu modo particular de dor.”

Os *tableaux mort* são utilizados de modo alegórico, em uma espécie de *mise en abyme*, criando um movimento de translação entre os diferentes momentos ou cristais que a narrativa desenvolve visualmente.⁸ A penúltima cena, que opera como uma espécie de epílogo do filme e como uma meta memória, torna-se interessante para a compreensão daquilo que Deleuze (1985) chama de “cristais” e “lençóis do tempo”, pois realiza uma espécie de torção sobre si mesma agora na memória do próprio filme. Marianne, em uma exposição coletiva (com seu quadro sendo a representação do momento exato em que Orfeu olha Eurídice), se depara com um retrato de Heloïse, mais velha, segurando um livro e com o que parece ser uma filha ao seu lado. O procedimento formal

⁸ Próprio de uma estética que enfatiza o artifício e teatralidade, há a inserção da empregada da casa bordando um vaso de flores que, ao final, reaparece com seu desenho pronto, e as flores já mortas. Reforça-se aqui, de modo alegórico, a operação estética da imagem como preservação diante da finitude. Neste sentido, também é possível associar essa permanência da imagem com o argumento de Jean-Luc Godard em seu *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998): “O cinema autoriza Orfeu a voltar-se sem fazer morrer Eurídice.”

consiste, de novo, na câmera subjetiva de Marianne (que, na geometria de cena, se localiza em frente ao quadro) alternada com a sua imagem em plano médio, recortada das pessoas ao fundo, que permanecem completamente fora de foco, apenas com seus ruídos se fazendo notar. Marianne observa o quadro como um todo, um *pan* lateral subjetivo vai do rosto texturizado a óleo de Heloise até a menina em pé ao seu lado. Corte. Plano médio de Marianne, que parece surpresa com algo; há uma pequena pausa em que se observa o seu rosto e uma quebra de ritmo entre plano-contraplano. Ao retornar para o plano subjetivo, há um *superclose* na mão da pintura-Heloíse, que segura um livro com o dedo indicador demarcando uma página: 28.

O livro em questão aparece em uma cena anterior do longo *flashback* de Marianne. Este é o livro de Ovídio que ela empresta a Heloíse, no qual pinta a sua própria imagem como um *souvenir* para ela na página escolhida, de número 28. Há, portanto, no momento em que se observa o número, a revelação direta do tempo, mas para além da pura representação. Através da memória da cena anterior, há o disparador da dilatação e de toda a expansão de detalhes que se abrem em um segundo círculo do abismo e se amplificam como um jorro próprio da imagem-cristal. É nesse momento que o filme parece indicar um movimento temporal sobre si mesmo, no qual o tempo já está *impresso* na própria materialidade da imagem. A figura presente do rosto de Marianne estende, desse modo, o que Deleuze chama de “lençóis de passado” ligados à contração própria da imagem-cristal:

(...) evocar a lembrança é saltar para uma região de passado onde se supõe que ela virtualmente jaz, com todos os lençóis ou regiões coexistindo em relação ao presente atual contraído do qual procede a evocação (enquanto eles, lençóis, se sucedem psicologicamente com relação aos presentes que foram). (Deleuze 1985, 134)

As imagens já não podem retornar a não ser pela lembrança difusa que é contraída tanto pelo personagem, quanto estabelece um convite para o espectador rememorar seus próprios detalhes da obra, e do abismo que se estende dentro do próprio filme. O número 28, portanto, é um cristal do tempo, através do qual, ao invés de contração precisa, se abre o cone invertido de “memória em geral”, trazendo como *tom* próprio o adensamento das afecções que acompanham a lembrança e se inserem

como o colorido da memória afetiva. Porque, ainda de acordo com Deleuze (1985, 152):

se os sentimentos são idades do mundo, o pensamento é o tempo não cronológico que lhes corresponde. Se os sentimentos são lençóis de passado, o pensamento, o cérebro, é o conjunto de relações não localizáveis entre todos esses lençóis, a continuidade que os envolve e desenrola como outros tantos lóbulos, impedindo-os de parar, de se imobilizar numa posição de morte.

Também, ao interpretar *La vie est un roman* (Alain Resnais, França, 1983), Deleuze argumenta algo que se aplica à melancolia do tempo amoroso expressa em *Portrait de la jeune fille en feu*: “as personagens são presente, mas os sentimentos mergulham no passado.” Estes sentimentos, dilatação do *passado-28*, também se tornam personagens. Em síntese, o filme pode ser definido como um debate sobre questões que permeiam a história da pintura, fotografia e literatura, elaborando, dessa forma, uma proposta de que, ao estar diante da perda, se deve encará-la, sentir a sua luminosidade intrínseca e mergulhar em seu abismo. A melancolia amorosa aparece, portanto, como um afeto pictórico encenado pela utilização da figura do *tableau vivant*, que, realizada através da dilatação temporal, opera como o ligante que define a organização formal desta atmosfera afetiva específica que permeia e organiza todo o espaço fílmico. Em síntese, a complexa relação entre experiência e memória, o vivido e o cristalizado em uma atmosfera imagética, pode, assim como expresso em uma fala de Heloïse, ser reproduzida infinitamente.

Considerações finais

Dada a abstração dos conceitos explorados nesta análise (tempo, ritmo, duração, atmosfera e afeto) investigar um conjunto de afecções diretamente ligadas à memória (caso do luto e da melancolia), a análise de *Portrait de la jeune fille en feu* parece indicar uma via de acesso para um caminho amplo de investigação. A atmosfera, como definida por Gil (2005), trabalha como uma espécie de “ligante” e dá o tom de determinada cena e sequência, isto é, trabalha sobre noções ligadas à qualidade e intensidade, espaço material e reverberações imateriais, o que torna este conceito fugidio. Buscou-se demonstrar a possibilidade de

localizar a atmosfera em uma operação formal-afetiva, aqui ressaltada na figura do *tableau vivant/tableau mort*.

Neste sentido, apesar de ser óbvia a conexão temporal elaborada no recorte das afecções melancolia e luto amoroso, esta parece fértil para uma análise que tente abarcar o jogo de forças abstratas que as caracterizam, o adensamento afetivo na relação com a imagem, bem como seus modos de encenação. Serve, portanto, como uma via de acesso para contrapor a noção de atmosfera apenas como um tom geral, sem especificidades afetivas, tal como a compreensão da maneira como estas são engendradas e se adensam no – e pelo – espaço audiovisual. Em síntese, as relações entre *forma* e força aqui exploradas oferecem outro caminho teórico-analítico para o conceito de atmosfera no cinema.

Referências

- Barthes, Roland. 1984. *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bergson, Henri. 1990. *Matéria e Memória*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Brinkema, Eugenie. 2014. *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University Press.
- Caruso, Igor. 1968. *A Separação dos Amantes: Uma fenomenologia da morte*. São Paulo: Cortez.
- Cruz, Nina V. 2020. “Tableau vivant, instante pregnante e gesto” em *Two or three things I know about Edward Hopper*. [Mímeo]
- Del Río, Elena. 2008. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles. 1982a. “Cours sur le cinéma: Bergson, Matière et Mémoire”. Disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/70> . Acesso em 10 dez. 2020.
- _____. 1982b. “Sur le cinéma: l'image-mouvement et l'image-temps”. Disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/74> . Acesso em: 12 dez. 2020.
- _____. 1985. *Cinema I: A Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.

- _____. 1990. *Cinema II: A Imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1999. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2003. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Londres: Continuum.
- Espinosa, Baruch de. 2015. *Ética*. São Paulo: Edusp.
- Freud, Sigmund. 2006. *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e Outros Trabalhos (1914-1916)*. Rio de Janeiro: Imago.
- Gil, Inês. 2005. *A Atmosfera no Cinema. O caso de A sombra do Caçador de Charles Laughton entre Onirismo e Realismo*. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2014. *Atmosfera, Ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Musser, Charles. 2006. "A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s". Em *Cinema of Attractions Reloaded*, organizado por Wanda Strauven, pp. 159-180. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Stendhal. 1975. *Love*. Londres: Penguin.
- Worms, Frédéric. 2000. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris: Ellipses.

FILMOGRAFIA

- Funny Games* [Violência Gratuita]. Dir. Michael Haneke. Österreichischer Rundfunk Wega Film, Alemanha, 1997, 109min.
- Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Dir. Jean-Luc Godard, Canal +, França, 1988-1998, 266min.
- La vie est un roman* [A Vida é um Romance]. Dir. Alain Resnais, Fideline-Films, França, 1983, 110min.
- Portrait de la jeune fille en feu* [Retrato de uma Rapariga em Chamas] Dir. Celine Sciamma. Lillies Films, França, 2020, 120min.

Film Atmosphere and the Time Abyss: Pictorial Melancholy in *Portrait de la jeune fille en feu* (2019)

ABSTRACT This article seeks a possible analytical path into the unstable concept of atmosphere in cinema. It proposes a double theoretical movement: (1) the identification of an 'affective atmosphere' through the combination of a set of dynamics inherent to atmosphere with the vocabulary of affect theory, focusing on 'love-related melancholia' and 'mourning'; (2) an approximation, due to the temporal aspect intrinsic to such affects, between the perception-memory theory developed by Bergson and the expression of time-image, specifically the notion of 'crystal image' as presented by Deleuze. Through illumination and texture, with references to painting and the constant use of the tableau vivant in *Portrait de la jeune fille en feu* (Portrait of a Lady on Fire, Céline Sciamma, 2019), the article explores the expression of an atmosphere related to mourning and love-related melancholia in film, one that glimpses over its 'time abyss' at saturated spaces.

KEYWORDS Film atmosphere; tableau vivant; affect theory; melancholy.

Recebido a 15-07-2021. Aceite para publicação a 2-05-2022.