

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL



**AS IMAGENS FOTOGRÁFICAS COMO MOLDURA CINEMATOGRAFICA:
OPÇÕES ESTÉTICAS DE ENQUADRAMENTO EM FILMES CONTEMPORÂNEOS**

BETTINA WIETH GONÇALVES

Pelotas, RS

2014

BETTINA WIETH GONÇALVES

**AS IMAGENS FOTOGRÁFICAS COMO MOLDURA CINEMATOGRAFICA:
OPÇÕES ESTÉTICAS DE ENQUADRAMENTO EM FILMES CONTEMPORÂNEOS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Centro de Artes da
Universidade Federal de Pelotas, como
requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Guilherme Carvalho da
Rosa

Pelotas, RS

2014

RESUMO

A presente pesquisa objetiva observar em que medida as opções de enquadramentos em obras audiovisuais contemporâneas podem ser interpretadas a partir da coexistência das noções de centrípeto/centrífugo e atenção/dispersão, com base nos conceitos propostos e discutidos pelos autores André Bazin (2014), Jacques Aumont (2004) e Jonathan Crary (2013). Tendo em vista essa discussão e seus desdobramentos, este estudo pretende verificar a maneira com que elementos pictóricos são inseridos no quadro fílmico, especialmente na observação de dois longas-metragens contemporâneos, *Os Famosos e os Duendes da Morte* (Esmir Filho, Brasil, 2009) e *Post Tenebras Lux* (Carlos Reygadas, México, 2012).

Palavras-chave: Percepção estética. Enquadramento. Centrípeto e centrífugo. Atenção e dispersão.

ABSTRACT

This research aims to observe the extent to which frameworks options in contemporary audiovisual films can be interpreted from the coexistence of the notions centripetal/centrifugal and attention/dispersion, from the concepts proposed and discussed by the authors André Bazin (2014), Jacques Aumont (2004) and Jonathan Crary (2013). In view of this discussion and its consequences, this study intend to verify the way pictorial elements are inserted in the film structure, especially by the observation of two contemporary films, *Os Famosos e os Duendes da Morte* (Esmir Filho, Brazil, 2009) e *Post Tenebras Lux* (Carlos Reygadas, Mexico, 2012).

Keywords: Aesthetic perception. Framework. Centripetal and centrifugal. Attention and dispersion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Na Estufa (Dans la Serre, 1879), de Edouard Manet.....	15
Figura 2 -	Plano de Os Famosos e os Duendes da Morte.....	20
Figura 3 -	Plano de Os Famosos e os Duendes da Morte.....	21
Figura 4 -	Sequência de Os Famosos e os Duendes da Morte	22
Figura 5 -	Frames de Os Famosos e os Duendes da Morte.....	23
Figura 6 -	Plano de Os Famosos e os Duendes da Morte.....	24
Figura 7 -	Sequência de Post Tenebras Lux	26
Figura 8 -	Planos de Post Tenebras Lux.....	27
Figura 9 -	Sequência de Post Tenebras Lux	28

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 QUADRO TEÓRICO	10
3 OBSERVAÇÃO E ANÁLISE	19
3.1 As opções de enquadramento em <i>Os Famosos e os Duendes da Morte</i>	19
3.2 Opções estéticas em <i>Post Tenebras Lux</i>	25
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	29
REFERÊNCIAS	30

1 INTRODUÇÃO

Entre as características presentes dentro do processo de realização de filmes, em relação à forma da composição fotográfica, encontram-se definidas as diversas opções estéticas de enquadramento. Partindo-se dessa localização, o presente trabalho tem proximidades com os diversos elementos necessários na composição do quadro fílmico.

Na imagem cinematográfica, os movimentos de câmera, a distância focal e a profundidade de campo são comumente utilizados para contextualizar a trama, evidenciar detalhes do cenário ou criar uma atmosfera que assegure a sequência desejada. Da mesma forma com que o realizador audiovisual preocupa-se em incorporar essas e outras práticas fotográficas, podem ser incluídas questões estéticas nos enquadramentos. Sendo assim, a moldura cinematográfica, como meio de expressão, encontra-se em diálogo com os parâmetros estipulados por questões unicamente técnicas.

A presença de questões estéticas no enquadramento pode não indicar, necessariamente, uma característica exclusiva do cinema de autor, no sentido definido pela “Política dos Autores” de André Bazin (1957) e do movimento da *Nouvelle Vague*, ou de filmes conceitualmente artísticos e experimentais. A construção de uma percepção estética da imagem, pensada previamente à realização, pode ser aplicada de diversas formas na linguagem fílmica, sendo adaptada conforme a proposta narrativa, estando de acordo com gêneros ou poéticas específicas.

De acordo com essa perspectiva, ao observar diversas linguagens fílmicas presentes no cinema contemporâneo, torna-se importante uma discussão que encaminhe outras possibilidades de compreensão considerando a articulação estética, não apenas sob o ponto de vista técnico. Com isso, no que se refere aos estudos dessa pesquisa, além de poder constituir um mecanismo de aprimoramento profissional e pessoal, pretende-se ainda, contribuir para o debate acerca da relação entre a técnica e a estética na realização de produções audiovisuais.

À semelhança de uma fotografia estática ou de um quadro feito por um pintor, a imagem cinematográfica também se inicia nas dimensões de seus enquadramentos, texturas, cores e composição dos cenários. Desse modo, diante desses pressupostos, pretende-se investigar as potencialidades de questões estéticas a partir do plano cinematográfico. A temática que direciona este estudo reporta-se na relação entre o pictórico e o fílmico, em acordo com as noções de centrípeto e centrífugo, inicialmente propostas por Bazin (2014) e desdobrada em outros autores. Para o autor, na abordagem inicial, a imagem cinematográfica

é centrífuga, pois seus elementos se prolongam para além do limite do quadro, no espaço *off*.¹ Por outro lado, a imagem pictórica é centrípeta, devido ao fato de suas representações continuarem fixas dentro do limite da moldura/quadro. Para Jacques Aumont (2004), ao apresentar o tensionamento desta premissa em momento posterior, o cinema não engloba a pintura, mas potencialmente a explora quando transpõe e cruza suas características na fruição de imagens em movimento.

Paralelamente às possibilidades de relação entre os conceitos de centrípeto e centrífugo dentro do enquadramento fílmico, a questão da atenção e dispersão, proposta por Jonathan Crary (2013), também entra no interesse teórico deste estudo. Segundo o autor, ao delimitar o surgimento do problema da atenção, a partir da segunda metade do século XIX, houveram mudanças no modelo embasado na verdade da visão. Neste panorama, buscavam-se outras formas de focalização da atenção, necessárias para a compreensão de subjetividades da experiência visual.

De maneira geral, ao longo da história do cinema, com narrativas clássicas que priorizam a centralização da ação dos personagens em cena, o espectador comum teve seu foco de atenção determinado, o que estabeleceu certo condicionamento do olhar. Porém, com a produção fílmica contemporânea, é possível observar que existe a necessidade de revisar estas relações entre o espectador e a obra cinematográfica, evitando a definição de um foco de atenção específico ao deixar o espectador livre para escolher o que será visto. Na concepção de Crary, o olhar permite o trânsito entre a atenção e a dispersão, que são vistos pelo autor como processos complementares, dinamicamente equilibrados entre si.

Considerando essas questões teóricas, aponta-se como objetivo principal desta pesquisa observar em que medida as opções de enquadramentos em obras audiovisuais contemporâneas podem ser interpretadas a partir da coexistência das noções de centrípeto e centrífugo ou atenção e dispersão. Sendo assim, como recorte, dois filmes foram selecionados: *Os Famosos e os Duendes da Morte* (Esmir Filho, Brasil, 2009) e *Post Tenebras Lux* (Carlos Reygadas, México, 2012). A escolha ocorreu pela identificação empírica da presença de algumas questões em seus enquadramentos que, em uma interpretação da autora, podem dialogar esteticamente com a pintura. Linhas, horizontalidade,

¹ O espaço *off*, ou fora-de-campo, pode ser definido como “(...) o conjunto de elementos (personagens, cenário etc) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer” (AUMONT, 2006, p. 24).

centralização e relações entre peso e leveza² nas composições são alguns exemplos destes elementos estéticos que podem estar presentes no quadro fílmico das obras selecionadas. Mesmo tendo linguagens e concepções estéticas bastante divergentes entre si, tanto *Post Tenebras Lux* quanto *Os Famosos e os Duendes da Morte* possuem sequências constituídas por planos longos e abertos. Estas, independentemente da presença de questões de interesse, foram estruturadas de forma que é possível identificar uma evidente preocupação estética.

Os Famosos e os Duendes da Morte é um filme brasileiro lançado em 2009, realizado pelo diretor Esmir Filho, que baseou seu roteiro no livro homônimo de Ismael Caneppele. Em sua longa-metragem de estreia, Esmir Filho consegue retratar uma experiência de imersão no universo interno do adolescente, tema anteriormente explorado pelo diretor em suas curtas-metragens *Saliva* (2007) e *Alguma Coisa Assim* (2006). O diretor escolheu os atores estreantes Henrique Larré, Samuel Reginatto e Tuane Eggers em etapas seletivas que foram iniciadas através da Internet que, posteriormente, tornaram-se entrevistas e *workshops* de iniciação ao cinema. Premiada na Mostra Generation do 60º Festival de Berlim e na categoria Melhor Filme de Ficção do Festival do Rio 2009, além do prêmio por Melhor Diretor no 16º Festival Internacional de Cinema de Valdivia, entre outros, o filme foi produzido pela companhia Dezenove Som & Imagem, sendo co-produzido pela Warner Bros.

Dentro da cinematografia contemporânea brasileira, *Os Famosos e os Duendes da Morte* se destaca ao adotar uma forte linguagem autoral, retratando de maneira extremamente sensorial as angústias e o vazio presentes no íntimo do protagonista. Com suas inovações na temática e estética, o filme participa de algumas questões que demonstram interesse em representar dilemas existenciais intimistas próximos ao sensível. Além disso, insere-se em um eixo temático de filmes nacionais que retratam aspectos do universo adolescente, como *As Melhores Coisas do Mundo* (Laís Bodanzky, 2010), *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro, 2009) e *Antes que o Mundo Acabe* (Ana Luiza Azevedo, 2009). Na obra de Filho, a hibridização entre fotografia, vídeo e a linguagem linear clássica do cinema dá ao texto fílmico uma atmosfera onírica permeada por sutilezas poéticas, que são expressadas através da direção de fotografia de Mauro Pinheiro Jr.

Por outro lado, no mexicano *Post Tenebras Lux*, “embora haja um enredo mínimo, os (des)encadeamentos, as passagens de tempo e mesmo os acontecimentos [...] não

² Nesta pesquisa, serão observadas as relações de equilíbrio entre peso e leveza nas composições fotográficas dos enquadramentos. Segundo Rudolf Arnheim, “numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de ‘necessidade’ de todas as partes. Uma composição desequilibrada parece acidental, transitória e, portanto, inválida” (ARNHEIM, 2005, p.13).

se sustentam em cima de uma estrutura convencional” (PINTO, 2013, p. 53). Dirigido por Carlos Reygadas no ano de 2012, *Post Tenebras Lux* apresenta-se como um exercício de experimentação entre a estética e a linguagem cinematográfica, impressão reforçada pelo intenso desfoque presente nas bordas da imagem na maior parte das cenas externas. Premiado no Festival de Cannes como Melhor Diretor, Carlos Reygadas já dirigiu outros três longas-metragens, *Japón* (México, 2002), *Batalha no Céu* (*Batalla en el Cielo*, México, 2005) e *Luz Silenciosa* (*Stellet Licht*, México, 2007). O filme foi realizado em uma co-produção entre México, França, Alemanha e Holanda, sendo distribuído internacionalmente pela companhia mexicana NDM. Porém, no Brasil, não alcançou os circuitos comerciais.

Protagonizada pela pequena Rut Reygadas, filha do cineasta, a cena de abertura de *Post Tenebras Lux* condensa, nestes minutos iniciais, a experiência contemplativa que o espectador tem ao longo do filme, ao observar a criança andando tranquilamente pelo chão lamacento, passando entre cavalos, vacas e cães, enquanto é possível ouvir o som de uma tempestade iminente. Além de Rut, Eleazar Reygadas, seu irmão mais velho, também faz parte do elenco de não-atores selecionado pelo diretor. Contudo, em sequências como a citada acima, a fotografia de Alexis Zabe transpõe uma atmosfera etérea e, ao mesmo tempo, realista, ao transitar entre momentos de rigorosa estabilidade da câmera e situações em que a imagem parece múltipla, quase caleidoscópica. Assim, é possível identificar vários elementos de diálogo do fílmico com outros formatos de expressão artística, como por exemplo, a poética da imagem em movimento, o que acaba caracterizando a linguagem experimental adotada por Reygadas. De todo modo, através de elementos como as metáforas, os simbolismos e a mistura entre sonhos, medos e memórias, bastante presentes, o diretor traça um paralelo entre a estrutura dos planos e sua narrativa subjetiva.

O que se pretende verificar neste estudo, é a maneira com que elementos pictóricos são inseridos no quadro fílmico de *Os Famosos e os Duendes da Morte* e *Post Tenebras Lux*, por meio de práticas fotográficas utilizadas pelo realizador audiovisual. Como interesse de pesquisa, apresentam-se as questões a seguir. A primeira delas intenta interpretar a presença das noções de centrípeto/centrífugo ou atenção/dispersão em enquadramentos dos filmes selecionados. A segunda, questiona sobre as formas com que estas noções contribuem para a interpretação dos enquadramentos de imagens em movimento. Já o terceiro questionamento investiga sobre as possibilidades das obras contemplarem um diálogo com estas questões estéticas, mesmo em suas diferenças de linguagem.

Com propósito de construir o entendimento sobre tal problemática, objetiva-se, especificamente, realizar uma observação das opções estéticas de enquadramento presentes

nos filmes, além de verificar a possibilidade de aproximação teórica entre a noção de centrípeto e centrífugo, oriunda de André Bazin e problematizada por Jacques Aumont, assim como o conceito de atenção e dispersão, de Jonathan Crary. Portanto, ao eleger a presença dessas questões estéticas, com vistas a compreender de que forma esses conceitos contribuem para uma percepção plástica da imagem cinematográfica, serão adotados os procedimentos apresentados a seguir.

Em primeiro lugar, pretende-se realizar uma revisão bibliográfica para conhecimento do quadro teórico adotado. Uma leitura preliminar, de caráter exploratório, aponta Bazin (2014), Aumont (2004) e Jonathan Crary (2013) como autores próximos ao objetivo da pesquisa. Do mesmo modo, busca-se, em paralelo, trazer à discussão as temáticas sobre a noção de plano, a imagem moderna e a ideia de superfície (DUBOIS, 2004), a questão da representação (COUCHOT, 1993) e os conceitos de *punctum* e *studium* (BARTHES, 1984).

Em um segundo movimento, propõe-se observar e identificar as opções de enquadramento presentes nos filmes *Os Famosos Duendes da Morte* e *Post Tenebras Lux*. No texto fílmico das obras, far-se-á o recorte de planos, cenas ou sequências com temporalidades específicas em relação à narrativa, onde se possa perceber elementos de diálogo entre pictórico e fílmico, destacando os enquadramentos que apresentem-se como passíveis de observação das questões propostas. Com o aporte teórico fornecido pelos autores Dubois (2004), Couchot (1993), Barthes (1984), entre outros, objetiva-se realizar uma observação estética dos planos escolhidos, interpretando estes enquadramentos a partir das noções de centrípeto/centrífugo e de atenção/dispersão.

A presente pesquisa é composta por duas partes em sua estrutura. Na primeira delas, objetiva-se realizar uma revisão teórica acerca das noções propostas e discutidas, sobretudo, pelos autores André Bazin, Jacques Aumont e Jonathan Crary. A segunda parte traz à luz do quadro teórico escolhido a observação, seleção e interpretação dos enquadramentos presentes em *Post Tenebras Lux* e *Os Famosos e os Duendes da Morte*.

2 QUADRO TEÓRICO

Nesta parte da pesquisa, incluiu-se a revisão de um quadro de referências teóricas, conforme observado na introdução do texto. Em um primeiro momento, examinou-se a discussão acerca do centrípeto/centrífugo, desde seu princípio na concepção baziniana, até a problematização com a contribuição de Jacques Aumont. Somado a esses autores, a

perspectiva de Jonathan Crary sobre atenção/dispersão foi inserida, além de algumas noções correlatas sobre a questão do enquadramento.

No texto *Pintura e Cinema*, de 1951, Bazin introduz sua reflexão acerca das relações entre o pictórico e o fílmico ao apontar que, com o intuito de utilizar a pintura, o cinema a trai de todas as maneiras possíveis. Em suas análises sobre dois filmes de Alain Resnais na cinematografia francesa, *Van Gogh* (1948) e *Guernica* (1950), o autor defende que um cineasta, ao adaptar a temática da pintura para o cinema, não deve simplesmente apresentar um registro histórico ou biográfico. Ao evitar esta maneira “pedagógica e crítica” (BAZIN, 2014, p. 206) de relatar o tema, o cineasta não faz uso de aspectos exclusivos do pictórico para então explorá-lo a partir de uma linguagem própria do cinema. Para Bazin, um registro claro e objetivo é característico da imagem cinematográfica, que, juntamente com a prática fotográfica, tem como intenção, desde seus primórdios, atingir um ideal de verossimilhança com a realidade. Conforme melhorias técnicas e tecnológicas disponíveis, estas formas de expressão artística encontram caminhos para alcançar este ideal de realismo. Sendo assim, segundo Bazin, “a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo” (BAZIN, 2014, p. 30).

Contudo, para o autor, no que diz respeito às formas que o cineasta encontra para abordar aspectos da pintura em sua realização, tanto o conteúdo quanto as formas pictóricas são deturpadas ao serem representadas cinematograficamente. Isso ocorre, sobretudo, devido à transposição da tela limitada por uma moldura para a tela do cinema, cujo limite pode ser ficcionalizado pelo espectador. Bazin acredita que a moldura possibilita à pintura uma espécie de oposição à própria realidade, funcionando ainda como uma demarcação da representação visual existente. Para o autor, “a moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo” (BAZIN, 2014, p. 207). Portanto, de acordo com essa perspectiva, a moldura pictórica é centrípeta, já a tela cinematográfica, centrífuga.

Segundo as constatações feitas por Bazin, que sugere uma oposição entre os conceitos de pictórico e fílmico a partir de suas definições sobre o quadro, Jacques Aumont desenvolve um desdobramento desta discussão ao propor outras maneiras de compreensão com relação às formas que elementos pictóricos podem ser inseridos na imagem audiovisual. Para o teórico francês, o quadro/moldura “é o que faz com que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém” (AUMONT, 2004, p. 112). Sobretudo, uma das questões fundamentais nas relações entre o pictórico e o fílmico é a polarização entre a moldura/quadro da pintura e do enquadramento/quadro do cinema.

Diferentemente da pintura, que é uma imagem fixa, o quadro cinematográfico é constituído por *frames* em sucessão, que, em sincronia, causam uma ilusão de movimentação. Apesar disso, no processo de construção de um filme, cada plano possui sua própria movimentação interna que é determinada tanto pela *mise-en-scène* proposta, quanto pela composição fotográfica do quadro.

Na imagem pictórica, “embora o pintor seja mais ou menos obrigado a respeitar uma certa lei perspectiva, ele brinca com liberdade com os diversos graus de nitidez da imagem” (AUMONT, 1995, p. 33). Todavia, na imagem cinematográfica, a câmara trabalha mecanicamente com a nitidez, que pode ser regulada de acordo com a quantidade de luz disponível e a distância focal, dependendo ainda de fatores como o posicionamento da câmara com relação ao objeto. Dessa forma, dentro do quadro, elementos como a profundidade de campo e a nitidez são utilizados pelo pintor e pelo cineasta de maneira que seja possível garantir a expressividade desejada para a composição de suas imagens. Porém, segundo Aumont, é na luz e em suas mais variadas formas de manipulação que se encontram as principais divergências entre o pictórico e o fílmico. No cinema, dentro da prática fotográfica, a iluminação é o elemento estrutural de maior força, possuindo um caráter ontológico. Já na pintura, a luz é explorada através da mistura de cores, que, em diferentes tons, podem representar com exatidão os efeitos desejados pelo artista. Contudo, na imagem audiovisual, mesmo que a luz possa ser obtida facilmente através de métodos naturais e artificiais, a maior dificuldade reside em sua manipulação, sendo necessário conciliar as limitações causadas por esta nos enquadramentos com o grau de realismo que a iluminação de determinada cena exige. Para o teórico,

Querendo fazer tudo da pintura, e fazê-lo melhor do que ela, o cinema provocou, ao longo de sua história, incessantes paralelos entre um vocabulário formal do material pictórico, formas e cores, valores e superfícies, e um vocabulário – sempre a ser forjado – do “material” fílmico. O fílmico quis absorver também o pictórico (AUMONT, 2004, p. 168).

Ao refletir sobre as mais diversas formas que o quadro se apresenta, “em sua manifestação pictórica mais corrente” (AUMONT, 2004, p.112), Jacques Aumont propõe três denominações: o quadro-objeto, o quadro-limite e o quadro-janela. Como o primeiro, e também o mais literal destes aspectos, o quadro-objeto tem a função de rodear a obra, emoldurando-a. Ao estabelecer um limite físico para a representação visual que contém, seja na forma de uma moldura esculpida ou com um simples entorno de madeira, o quadro-objeto também pode representar a valorização comercial da pintura. Por outro lado, de maneira

menos palpável, o quadro-limite representa a delimitação visual da imagem, definindo suas dimensões e aspectos relacionados à composição. De acordo com o autor, o “olho é o instrumento que aprecia a justa e harmoniosa relação das massas visuais, seu peso respectivo, seu afastamento do centro ou dos centros. E, nesse jogo, o quadro-limite marca o terreno” (AUMONT, 2004, p.113). Posteriormente, o quadro-janela é definido por Aumont como uma espécie de abertura sobre o imaginário e o visível. Ao mesmo tempo em que restringe, alcançando suas potencialidades expressivas, o quadro-janela também constitui um limite para a visão.

A partir dessas considerações, torna-se possível observar que estas três funções do quadro estão interligadas, agindo juntas para caracterizar os elementos de investigação nas relações entre o pictórico e o fílmico. Porém, no que se refere à identificação imediata do quadro-objeto como correspondente da moldura pictórica, sem englobar também o fílmico, Aumont reflete sobre a equivalência de um dispositivo cinematográfico. Assim, o autor considera necessário o papel da escuridão em uma sessão de cinema, identificando-a como uma espécie de aura que contorna a obra audiovisual, enquadrando a imagem cinematográfica material e simbolicamente, justamente o contrário da “ostentação luminosa do quadro (moldura) dourado” (AUMONT, 2004, p.118). Retomando Bazin, que acreditava em uma divisão binária dos quadros pictórico e fílmico, propondo que o primeiro é centrípeta enquanto o segundo é centrífugo, Jacques Aumont aponta que “em geral, ele [quadro] faz os dois. Limite e janela – ou, na terminologia de Bazin, “quadro (moldura) x máscara” -, a imagem pictórica e a imagem fílmica jogam com os dois, e, no mais das vezes, com os dois juntos” (AUMONT, 2004, p. 119).

Nesse sentido, vale ressaltar que a reação do espectador em frente à imagem cinematográfica se dá como se estivesse “diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo” (AUMONT, 1995, p. 21). É o quadro fílmico que delimita a exata porção deste espaço, e fora deste campo de visão, o espectador tende a imaginar aquilo que poderia ser revelado com um simples deslize da câmera. Segundo Aumont, desde o seu surgimento, o cinema se utilizou de várias formas para dominar os meios de comunicação existentes entre o espaço *off* e aquilo que está em quadro. Algumas destas formas podem ser bastante recorrentes, como as saídas e entradas dos personagens em quadro, que não precisam se dar somente pelos lados, como também na parte inferior e superior do enquadramento. O teórico também aponta as variadas “interpelações diretas do fora-de-campo por um elemento do campo, em geral, um personagem” (AUMONT, 1995, p. 24), como os usuais olhares e gestos direcionados para fora do quadro. Outro exemplo que

ilustra as diversas maneiras de ficcionalizar o espaço *off* se encontra nos enquadramentos que recortam apenas uma parte do corpo de um personagem, o que implica automaticamente que o restante não revelado pela câmera está contido no fora-de-campo.

Além disso, a imagem cinematográfica, como dispositivo, trouxe ao espectador uma forte impressão de realismo, propiciando novas formas de mobilização do olhar. Esta mobilidade é definida pelo autor por meio do conceito de “olho variável” (AUMONT, 2004, p.67), que foi originado na pintura, porém, possui maior representatividade no cinema. Segundo o autor, a noção de uma mobilidade ideal do olhar surge e é teorizada na fenomenologia, ressaltando que “o olho se mexe no mundo visível; de modo mais amplo, o corpo humano se caracteriza, segundo a expressão de Merleau-Ponty, por ser “a um só tempo, visível e vidente”, mergulhado em um mundo que não para de se *fazer ver*” (AUMONT, 2004, p. 51). Desse modo, a variabilidade do olhar é capaz de modificar a representação da percepção visual, pois a visão é instigada a buscar um ideal de verossimilhança com o que o espectador entende por realidade, descobrindo aquilo que pode ser contemplado. Ao refletir, criar conceitos, relacionar e problematizar aquilo que vê na tela do cinema, o espectador tem seu olhar estimulado a adentrar na obra, procurando, de certa forma, absorvê-la, o que demanda um certo grau de interesse pelos processos de observação e descoberta.

Em proximidade com a discussão sobre o enquadramento empreendida por Jacques Aumont, podemos situar a perspectiva de Jonathan Crary. Ao expor e problematizar o surgimento da atenção no século XIX, Crary realiza um levantamento histórico desta noção como questão fundamental para compreender as alterações nos modos de ver. Com a ruptura do modelo clássico de visão, que prezava pela verdade e objetividade, ocorreu o surgimento de um novo modo de ver que englobava as experiências subjetivas do olhar, dependendo cada vez mais dos estados de atenção e dispersão. Assim, a autonomia da visão provocou uma espécie de libertação da experiência perceptiva ao desprender-se da ideia de que o olhar apenas se limitava a responder a estímulos externos. Segundo o autor “a atenção [...] era um ingrediente necessário à concepção subjetiva da visão: era o meio pelo qual um observador individual podia transcender as limitações subjetivas e tornar *sua* a percepção” (CRARY, 2013, p. 29).

Para Crary, esta necessidade de mudar constante e rapidamente os focos da atenção é um problema intrínseco ao observador moderno, cuja experiência perceptiva transita em um universo repleto de informações. Assim, de modo geral, a atenção pode ser definida como um estado que impede a percepção humana de ser um fluxo intenso e caótico de sensações. O autor também acredita que a atenção funciona como uma espécie de processo

seletivo da percepção, que isola determinados fragmentos do campo visual. Consequentemente, o observador tem sua percepção definida não somente por aquilo que compõe seu foco de atenção, como também pelo restante que foi despercebido, construindo um estado de dispersão.

Portanto, a atenção e a dispersão não são interpretadas pelo autor como estados distintos e opostos, mas complementares que funcionam de maneira dinâmica. A atenção se constrói através de um processo perceptivo fluido, se intensificando e em outros momentos diminuindo, conforme um conjunto de variáveis. Por conseguinte, a dispersão pode ser definida como uma espécie de apreensão deste fluxo da percepção, onde os objetos de atenção e as sensações provocadas por estes possuem uma existência efêmera.

Um ponto fundamental para melhor compreensão desta questão está na análise realizada por Jonathan Crary do quadro *Na Estufa* (*Dans la Serre*, 1879), de Edouard Manet. Dentro do conjunto da obra do pintor, este quadro, em específico, sofreu fortes e incisivas observações críticas no período em que esteve exposto no Salão de 1879.



Figura 1: Na Estufa (*Dans la Serre*, 1879), Edouard Manet.
Fonte: Art Might³.

Na Estufa foi considerado como um afastamento do estilo ambicioso de Manet, justamente pelo fato do artista fazer uso de uma técnica considerada conservadora, com traços e contornos contidos, o que representava um contraste com demais produções suas da mesma época. Porém, ao dar início à análise da pintura, Crary pontua que

³ Disponível em: <http://artmight.com/Artists/Manet-Edouard-1832-30-April-1883/Manet-Edouard-Dans-la-Serre-end-271849p.html>. Acesso em nov. 2014.

é nesse sentido de um acabamento excessivo e supercompensativo que vejo a obra como uma tentativa ansiosa de reconsolidar um campo visual coeso, para cuja desagregação Manet contribuíra de modo proeminente (CRARY, 2013, p. 113).

Sendo assim, para o autor, esta obra de Manet é como um mapeamento complexo das ambiguidades da atenção visual, funcionando também como a figuração de um conflito presente na lógica moderna da percepção. Neste ponto, duas fortes tendências entram em questão. A primeira é caracterizada pela integridade da visão, que, a partir de uma obsessão com a unidade de percepção, pretende garantir um mundo real e funcional. Já a segunda vertente está na dinâmica da troca psíquica e econômica, “de equivalência e substituição, de fluxo e dispersão” (CRARY, 2013, p. 114), que asseguram a presença de uma força coesiva em *Na estufa*. Além disso, outro sinal desta coesão pode ser notado no rosto feminino pintado com esmero por Manet, o que marca uma mudança em sua prática. Crary aponta, neste quadro, que a figura da mulher se mostra como

Um corpo cujos olhos estão abertos, mas nada veem – isto é, não apreendem, não fixam, ou não se apropriam de maneira prática do mundo em volta. São olhos que denotam um estado momentâneo de suspensão da percepção normativa. [...] É possível sugerir aqui um transe, mas apenas no sentido de um esquecimento em meio à vigília, da persistência indefinida de um devaneio passageiro (CRARY, 2013, p. 122).

Do mesmo modo, Manet sugere uma ambiguidade entre a atenção e a dispersão ao pintar os olhos do homem. Quase desfigurados, os dois olhos são mostrados de maneira assimétrica, pois enquanto o olho direito está aberto e direcionado à mulher, a parte esquerda da face do homem revela apenas a pálpebra abaixada e seus cílios. Assim, o pintor configura dois eixos óticos dissociados, o que descaracteriza a objetividade pontual do olhar. Através de uma representação distinta das formas de atenção nestas duas figuras de *Na estufa*, Manet revela um desdobramento da atenção em pontos específicos de dispersão no quadro. Neste caso, no olhar do personagem masculino, é possível encontrar um exemplo de trânsito entre os estados de atenção e dispersão. Sendo assim, de acordo com Crary, a figuração da atenção nesta obra aponta para uma modernidade perceptiva, rompendo com a estabilidade do assunto.

A partir dessas constatações torna-se possível observar que no fim do século XIX, mesmo antes da invenção do cinema, ocorria uma espécie de reconfiguração da visão, em que as condições da experiência perceptiva estavam sendo interpretadas a partir de novos componentes. Em consequência, o fim do observador clássico e pontual aconteceu devido ao

sujeito instável que, segundo o autor, possui

capacidade para ser tanto um consumidor quanto um agente da síntese da diversidade prolífica dos *efeitos de realidade*, e trata-se também de um sujeito que se tornará objeto das proliferantes demandas e tentações da cultura tecnológica do século XX (CRARY, 2013, p.157).

No ensejo desta discussão, na evolução das técnicas dos processos de criação e reprodução de imagens, é possível perceber uma constante busca pela aproximação definitiva entre a figuração e o real. Até o século XIX, as diversas formas de registrar imagens tinham, basicamente, a função de representar o universo, mesmo estando sujeitas à habilidade de quem as executava. Porém, querendo obter maior precisão e praticidade na produção destas imagens, ocorreu uma busca pela automatização de técnicas de criação e reprodução. Conforme Edmond Couchot (1993), a imagem se dá como representação do real, da captação até o momento de ser contemplada, tornando assim o espaço e o tempo homogêneos. Assim, com o surgimento da fotografia e do cinema, a representação imagética do mundo foi marcada de maneira decisiva, pois as técnicas tornaram-se cada vez mais complexas e eficientes no que diz respeito ao aperfeiçoamento e à decomposição analítica de imagens. Segundo o autor,

Com a fotografia, a própria Representação se automatiza. Essa automatização, paradoxalmente, em vez de liberar do real a fotografia, como pôde fazê-lo a perspectiva no quadro mais “realista”, jamais conseguiu que se descolasse dele. [...] Da mesma forma, traço de um instante privilegiado – a pose que reuniu no mesmo lugar o objeto a ser fotografado, sua imagem e o fotógrafo -, ela adere também ao tempo, inscreve-se em seu fluxo, em sua cronicidade (COUCHOT, 1993, p. 40).

Isso demonstra que, com a ascensão tecnológica, a imagem contemporânea produzida pela evolução das técnicas de figuração levou a uma ruptura com os modelos de representação de alinhamento entre objeto, imagem e sujeito, característicos da produção de imagens no período do Renascimento. De acordo com Couchot, a fotografia trilhou os mesmos caminhos da câmara obscura, aperfeiçoando esta técnica de inscrição de imagens ao buscar um processo de automatização.

Em paralelo às ideias revisadas para a pesquisa, cabe menção, também, à Roland Barthes e a introdução dos conceitos de *punctum* e *studium*, formadores de uma espécie de dualidade que norteia o interesse do observador pela imagem fotográfica. O *studium* é um envolvimento objetivo guiado conscientemente através da experiência visual, que evidencia características genericamente difundidas na composição fotográfica. Para Barthes (1984), o *studium* funciona como um interesse médio, uma espécie de afeto geral mediado pelo contexto cultural em que o observador está inserido. Assim, “o *studium* não quer dizer *estudo*,

mas [...] uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 1984, p. 45). Por conseguinte, o *punctum* é justamente o elemento que mais se impõe, sendo aquilo que fere ou atrai o observador de maneira incisiva. Dessa forma uma fotografia é “unária” (BARTHES, 1980, p. 66) quando contiver um *studium* sem a presença de um *punctum*, provocando um envolvimento mediano onde nada em especial desperta interesse do olhar.

Porém, segundo Barthes, não é possível estabelecer regras de conexão entre o *punctum* e o *studium*, pois se relacionam ao mesmo tempo, em uma espécie de co-presença. Da mesma forma, nenhum tipo de análise é realizada para a compreensão do *punctum* em um enquadramento, ela acontece naturalmente, bastando apenas o impacto próprio da composição fotográfica. Além disso, o autor também acredita que ao enquadrar uma fotografia, o visor acaba delimitando sua representação visual, sendo criado um “campo cego” que oferece ao observador a possibilidade de imaginar o restante daquele enquadramento. Portanto, Barthes afirma que “o *punctum* é uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1980, p. 89).

Por fim, cabe relacionar o pensamento de Phillippe Dubois, que propõe outras formas de compreensão acerca de transformações técnicas e estéticas que ocorreram no cinema frente a outras mídias digitais e eletrônicas, como o vídeo e a televisão. Segundo o autor, na contemporaneidade, torna-se necessário pensar nas possibilidades do hibridismo imagético especialmente por meio de elementos da estética videográfica. Para isso, Dubois estabelece reflexões acerca de conceitos amplamente utilizados no meio audiovisual, repensando suas definições. O plano, unidade elementar da linguagem cinematográfica, encontra significação usual a partir de sua característica estrutural, como um pequeno componente do processo construtivo da montagem fílmica. Ao desdobrar essa definição, Dubois acredita que “o plano é o “fiador” do universo fílmico concebido como totalidade intrínseca. Em outros termos, o plano é também aquilo que funda a ideia de Sujeito no cinema” (DUBOIS, 2004, p. 75).

Além disso, estendendo a discussão até o cinema moderno⁴, Dubois relaciona a busca pela hibridização de imagens através de interpelações diretas com outros dispositivos que poderiam trazer diferentes implicações ao meio cinematográfico. Desejando divergir do uso tradicional de uma profundidade presente na dramaturgia da cena, sendo representada por

⁴ Segundo Philippe Dubois, o cinema moderno “é aquele que, tomando os clássicos como pais, irá, com força e violência variáveis, afastar-se do classicismo instituído [...]. É um cinema da ruptura, mas de uma ruptura em relação a um jogo funcionalista excessivamente articulado” (DUBOIS, 2004, p. 147).

meio da imagem fotográfica, “a cenografia moderna prefere suprimir todo mergulho na profundidade; nela, o espaço se fecha sobre si mesmo: não há nada a ver atrás, nenhum suplemento no espaço *off*, [...] apenas sua superfície” (DUBOIS, 2004, p. 213).

3 OBSERVAÇÃO E ANÁLISE

Nesta etapa do texto, foi realizada uma observação e análise dos enquadramentos selecionados⁵ em *Os Famosos e os Duendes da Morte* e, posteriormente, em *Post Tenebras Lux*. Intentou-se verificar a possibilidade de interpretar o quadro fílmico destas obras a partir da aproximação entre os conceitos de centrípeto/centrífugo e atenção/dispersão. Além disso, buscou-se evidenciar elementos específicos da composição fotográfica que estabeleçam diálogo com o pictórico, fazendo uso das discussões teóricas propostas por Couchot, Dubois e Barthes. O momento de observação ocorreu de forma conjunta com a interpretação das sequências e enquadramentos.

3.1 As opções de enquadramento em *Os Famosos e os Duendes da Morte*

Em um dos momentos-chave do filme de Esmir Filho, o personagem Garoto Sem Nome⁶ (Henrique Larré) encontra Diego (Samuel Reginatto) na ponte de ferro da cidade. Naquela situação, o personagem de Reginatto conta ao amigo sobre o suicídio da mãe de um colega escolar, motivo pelo qual haviam algumas pessoas reunidas no local. Ao longo desta sequência composta por planos longos e abertos, o espectador pode perceber uma atmosfera melancólica no diálogo entre os amigos. Esta impressão é intensificada em momento posterior, onde Diego revela o impacto da morte de sua irmã, Garota Sem Pernas (Tuane Eggers) sobre sua família, demonstrando também sentir desprezo por Julian (Ismael Caneppele), o namorado que sobreviveu à tentativa de suicídio. Em uma espécie de *flashback* que remete o espectador ao momento anterior à queda de Garota Sem Pernas, um movimento de câmera vertical revela os personagens de Eggers e Caneppele na mesma ponte. Posicionados de costas um para o outro, sendo que ela é retratada em primeiro plano e ele fica ao fundo, ambos permanecem imóveis por um tempo, em silêncio. Observando esta

⁵ Todos os enquadramentos selecionados para análise em ambos os filmes encontram-se no DVD em anexo ao trabalho para consulta.

⁶ Garoto Sem Nome ou *Mr. Tambourine Man* são denominações utilizadas para o personagem interpretado por Henrique Larré dentro da narrativa do filme. O mesmo se aplica para Garota Sem Pernas ou *Jingle Jangle*, personagem de Tuane Eggers.

sequência, é possível perceber que existe uma relação entre a duração do plano e sua composição fotográfica que permite ao olho uma maior mobilidade no enquadramento. Em paralelo, a disposição dos personagens e sua movimentação interna na cena contribuem para fortalecer esta impressão. Conforme ilustrado abaixo, na figura 2:



Figura 2: Plano de Os Famosos e os Duendes da Morte

Fonte: imagem capturada pela autora.

Além do mencionado, identificou-se também a presença de outros elementos estéticos que caracterizam diálogo com a imagem pictórica. Os contrastes entre luz e sombras, as linhas que compõem a ponte de ferro, a baixa profundidade de campo que ocasiona o desfoque em Julian e o direcionamento do olhar dos personagens promoveram uma aproximação entre as molduras centrípeta e centrífuga. Além disso, o enquadramento suscita uma forte complementação imaginária ao que mostra, marcando a presença do fora de campo. Como Jacques Aumont argumenta, “[a moldura/quadro] pode obrigar o olhar a percorrê-la, ou incitar o espírito a vagabundear para além de seus limites. E acrescentarei, por meu lado, que, em geral, ele faz os dois” (AUMONT, 2004, p. 119).

Posteriormente, em um plano impactante, mas revelado com sutileza, a narrativa mostra a personagem de Eggers cometendo suicídio ao se jogar de uma ponte. Contudo, a escolha fotográfica fez com que a situação fosse mostrada por intermédio do rio, registrando o momento da queda no reflexo da água. Dessa forma, resgatando a discussão teórica de Barthes, observa-se que o *punctum* do enquadramento é a personagem de Eggers pulando da ponte sendo retratada dentro desta escolha estética da direção de fotografia, segundo uma interpretação da autora. Ao mesmo tempo, o reflexo do rio confere uma impressão de textura ao enquadramento que, desvinculado da trama e observado como imagem estática, poderia ser tomado por uma pintura. Estas questões podem ser observadas abaixo, na figura 3:



Figura 3: Plano de Os Famosos e os Duendes da Morte.
Fonte: imagem capturada pela autora.

Da mesma maneira, na narrativa, também é possível identificar questões emocionais dos personagens que contribuem para o impacto causado pela situação apresentada. Acredita-se que o espectador, ao envolver-se na trama, busque elementos que acentuem as sensações despertadas por esta. Visualmente, isto pode ser interpretado como uma espécie de destaque presente na composição imagética, um *punctum*, que também sugere delicadamente uma continuidade no espaço *off*. Barthes conclui seu raciocínio sobre as relações entre *punctum* e *studium* ressaltando uma “última coisa sobre o *punctum*: quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto, e *que todavia já está nela*” (BARTHES, 1984, p.85).

Em outro momento da narrativa de *Os Famosos e os Duendes da Morte*, o espectador se encontra mais familiarizado com o cotidiano de Garoto Sem Nome, o que torna possível perceber a atmosfera melancólica e solitária que seus dias possuem. Ademais, observa-se também a distância entre o personagem e sua mãe, por quem se sente incompreendido. Estas sensações são transmitidas pela fotografia de Mauro Pinheiro Jr., que faz uso constante de enquadramentos que respeitam a horizontalidade e transitam entre relações de peso e leveza nos planos. Assim, em uma sequência específica que retrata a casa da família, a impressão de que Garoto Sem Nome está em um ambiente com o qual pouco se identifica é reforçada. Isto é expresso especialmente através da direção de arte que faz uso de objetos simples, porém antiquados, dispostos em variados tons pastéis. Por outro lado, tanto a exposição destes objetos, ordenada por suas cores, quanto a divisão dos elementos em quadro fortalecem o equilíbrio entre peso e leveza na composição. A sequência em questão está ilustrada abaixo, na figura 4.



Figura 4: Sequência de Os Famosos e os Duendes da Morte.
Fonte: imagem capturada pela autora.

Além disso, a diegese fílmica⁷ também desempenha um papel latente de influência nesta questão. Isso se intensifica no momento em que a mãe entra em cena ao fundo, pois é possível perceber a tensão que este encontro causa no personagem de Larré. O adolescente não se identifica com a mãe demonstrando rejeitar suas opiniões e tentativas de diálogo, o que acaba restringindo sua convivência. Logo, com sua entrada em cena, sabe-se que a atmosfera da narrativa se modifica, o que possibilita interpretação semelhante sobre o enquadramento.

A questão da influência da diegese sobre o ponto de vista estético também pode ser aplicada com relação à determinação de focos de atenção e dispersão dentro do quadro, que também contribuem para definições de peso e leveza. Com a chegada da mãe e o começo de sua interação com o ambiente e com a mascote Inês, automaticamente se instaura um ponto de atenção. Isso contrasta com o desfoque da personagem que está situada no fundo do quadro, em um recorte mais iluminado da cozinha, como se pode observar acima na figura 4. Porém, este foco de atenção complementa o quadro, descentralizando a ação e distribuindo diferentes pontos de atenção e dispersão na imagem. O estado de dispersão é transmitido principalmente através do olhar do personagem de Henrique Larré, que encara com desinteresse o prato do sanduíche que está comendo. Esta questão do olhar e as relações entre

⁷ A diegese fílmica pode ser definida como o aspecto ficcional da narrativa, funcionando como a realidade própria de um determinado contexto. Sendo assim, o tempo e o espaço diegéticos são existentes apenas na trama, tendo suas singularidades e limites delimitados pelo autor.

linhas e perspectiva tornam possível ficcionalizar um espaço *off* quase palpável, que representa um fator de equilíbrio entre os estados de atenção e distração nesta sequência. Assim, ao retomar a análise realizada por Jonathan Crary do quadro *Dans la Serre*, de Edouard Manet, torna-se possível fazer uma relação semelhante sobre a coexistência entre atenção e dispersão nesta cena do filme. Discutindo sobre o papel dos olhares dos personagens para a definição destes estados, Crary conclui que “a atenção está envolvida em sua própria dissolução, onde pode passar de um limite definido para um estado móvel” (CRARY, 2013, p. 143).

De forma geral, ao longo da narrativa, o espectador pode observar que Esmir Filho opta por inserir alguns elementos da linguagem videográfica em sua estrutura fílmica tradicional, trazendo possibilidades de diálogo entre diferentes formas de expressão artística. Uma destas inserções está ilustrada na figura 5:



Figura 5: Frames de *Os Famosos e os Duendes da Morte* com os fragmentos cinematográfico (acima) e videográfico (abaixo).

Fonte: imagem capturada pela autora.

Os vídeos digitais de baixa resolução são gravados e protagonizados por Julian e Garota Sem Pernas que proporcionam um olhar intimista sobre seu universo, impressão reforçada pelo aspecto caseiro das gravações. Conforme o desenvolvimento da montagem se

torna possível perceber que estes vídeos surgem sempre em momentos de forte conexão emocional entre Garoto Sem Nome e os personagens, especialmente em seus devaneios. Além disso, estes vídeos são inseridos em momentos específicos da sequência que possuam ligação visual entre o plano cinematográfico e o próprio fragmento videográfico. Na inserção videográfica da cena em questão, observa-se a semelhança estética entre os planos, principalmente por meio de seus tons de cores. Esta aproximação visual pode servir também como uma metáfora que reforça a relação de identificação entre os personagens.

Tanto no momento das gravações quanto na montagem destes vídeos, Julian e Garota Sem Pernas se utilizam de artifícios estéticos para retratar seu cotidiano, demonstrando preocupação em representá-lo de um modo específico. Ao mesmo tempo, esses vídeos cumprem um papel sensorial que constrói esteticamente a narrativa. Segundo Dubois, a estética videográfica pode ser compreendida a partir de dois modos: “o modo plástico (a ‘videoarte’ em suas formas e tendências múltiplas) e o modo documentário (o ‘real’ – bruto ou não – em todas as suas estratégias de representação)” (DUBOIS, 2004, p.77). A adoção deste ponto de vista caracteriza uma mistura entre os principais modos de representação videográfica. Assim, dentro do modo plástico de representação, o papel celofane foi utilizado como uma espécie de filtro para as lentes dos personagens, o que pode ser relacionado com a apreensão deste ponto de vista estético através de técnicas de figuração misturadas ao formato digital dos vídeos. Este hibridismo propõe um contraponto relativo à automatização das formas de reprodução e criação de imagens ao utilizar manualmente o papel celofane como um efeito que transforma os tons de cores, sendo aplicado como pinceladas modificadoras da coloração de uma tela. Pode-se observar estas questões na figura 6.



Figura 6: Frame de Os Famosos e os Duendes da Morte.

Fonte: imagem capturada pela autora.

Portanto, nessa perspectiva, observa-se a necessidade dos personagens de Caneppele e Eggers de criar formas de expressão que mais se adequem aos seus olhares sobre o mundo, concretizando esta intenção através da estética e montagem de suas gravações. Em momento anterior da narrativa, em outra inserção de vídeo, práticas fotográficas também são trabalhadas de forma que se aproximam visualmente de técnicas de figuração. Julian gravou Garota Sem Pernas ao fundo de uma ponte de ferro cheia de linhas horizontais e verticais, posicionando o sujeito da imagem no meio do enquadramento. Devido à baixa resolução do vídeo acentuada pelo efeito do *zoom* digital⁸, a facilidade com que o rosto de Garota Sem Pernas é desfocado se assemelha a um borrão de tinta em uma tela, misturando totalmente as cores escurecidas do quadro. Sendo assim, de acordo com Couchot, “as técnicas figurativas não são apenas meios para criar imagens de um tipo específico, são também meios de perceber e de interpretar o mundo” (COUCHOT, 1993, p. 41).

3.2 Opções estéticas em *Post Tenebras Lux*

Na obra de Carlos Reygadas, é possível perceber nos primeiros minutos que o desenvolvimento da montagem ocorre através de fragmentações narrativas que progridem e regressam no tempo fílmico. Em meio a uma sucessão de acontecimentos aparentemente pouco relacionados entre si, é mostrado ao espectador um recorte da vida de uma família mexicana que vive afastada da cidade. Como uma espécie de fio condutor, *flashforwards* e trechos da infância de Rut e Eleazar Reygadas são revelados ao longo da trama, ao mesmo tempo em que se acompanha situações e diálogos abstratos envolvidos em uma atmosfera onírica. Além disso, entre os momentos de maior linearidade narrativa, pode-se observar um pouco da vida diária dos empregados da família e suas relações com o ambiente em que estão inseridos. Em uma das sequências, iniciada com um plano longo e aberto, a centralização e a linearidade com que o assunto é fotografado suscita a interpretação de que se deve focalizar o olhar na ação que ocorre em quadro. É possível também perceber uma relação da composição a partir do formato adotado para o filme, na proporção 4:3⁹, em diferença ao padrão dominante 16:9. Pode-se observar esta questão a seguir (Fig. 7):

⁸ O *zoom* digital é um recurso de câmeras fotográficas compactas que serve como auxílio para o *zoom* óptico. Porém, muitas vezes, este recurso acaba comprometendo a nitidez da imagem.

⁹ O formato 4:3, além de ter utilização escassa em produções contemporâneas, especialmente pela ausência de proporção áurea, tende a promover a centralização do objeto. Em uma interpretação da autora, esta é uma das características que influenciam sua apreensão a partir do enquadramento centrípeto.



Figura 7: Sequência de *Post Tenebras Lux*.

Fonte: imagem capturada pela autora.

No entanto, conforme a ação se desenvolve, mesmo que os dois personagens estejam conversando em um tom sério, percebe-se que aquilo que acontece no fora de quadro é o que acaba detendo a atenção de ambos. Neste momento, o espectador acompanha principalmente através do som o que parece ser uma briga entre cachorros. Sendo assim, influenciado pela atitude dos personagens na diegese fílmica, o público tende a apreender os acontecimentos da cena primeiramente através do meio sonoro. Esta interpretação sobre o enquadramento estabelece no som *off* um foco de atenção relevante para o desenvolvimento da ação, pois é a partir deste elemento que o espectador encontra a possibilidade de ficcionalizar a situação que ocorre por trás da câmera. De acordo com a concepção de Jonathan Crary, a priorização de diversos pontos de atenção e dispersão em uma cena indica uma preocupação em conferir maior mobilidade para o olhar do espectador. Tal escolha tem impacto na maneira com que o enquadramento será visualmente apreendido, pois estas diferentes formas de focalização da atenção são necessárias para a compreensão de uma experiência visual subjetiva. Na sequência em questão, tanto através da utilização do meio sonoro para evidenciar o espaço *off*, quanto pela intensa linearidade e centralização empregadas, o realizador audiovisual consegue delimitar sutilmente os focos de atenção e dispersão, vistos por Crary como estados que coexistem de maneira harmoniosa. No entanto, neste caso, o foco de dispersão ocorre por meio da camada sonora que, de alguma maneira, leva a atenção para o fora de quadro.

Ao longo do texto fílmico de *Post Tenebras Lux*, os tons de cores suaves que frequentemente se misturam são uma característica marcante para a compreensão das escolhas estéticas propostas. Conforme a percepção do espectador sobre a relação entre a paleta de

cores e a narrativa, também se torna possível identificar o papel do intenso desfoque presente em grande parte das cenas externas do filme, conforme ilustrado na figura abaixo.



Figura 8: Planos de Post Tenebras Lux.
Fonte: imagens capturadas pela autora.

Este desfoque proporciona um efeito de multiplicidade para a imagem, também funcionando como uma espécie de moldura que enquadra o assunto fotografado no centro. Juntamente com a iluminação das cenas, é um dos elementos que mais caracterizam a atmosfera de fluidez contemplativa que permeia o filme. Além disso, também se acredita que esta distorção nas bordas da imagem desempenha visualmente o papel de uma presença de subjetividade onírica, que marca, com mais ou menos intensidade, a realidade apresentada pela diegese fílmica. Dessa forma, torna-se possível cruzar a presença do efeito de distorção com opções estéticas do quadro que evidenciam a superfície das imagens em questão. De acordo com Dubois, nestes planos que priorizam a frontalidade e a centralização da ação,

o diretor dá lugar ao “autor”, a *mise-en-scène* dá lugar à escrita plana. [...] tudo está lá, na imagem, na sua superfície, em um só e mesmo plano. O espectador está de frente, seu olhar bate na tela e ricocheteia (DUBOIS, 2004, p. 148).

Por outro lado, em seqüências de forte evidência do efeito de desfoque percebe-se que existe maior aproximação interativa entre os personagens e a natureza, sendo nestes momentos que a característica caleidoscópica da imagem é mais acentuada. Porém, em cenas de conflitos violentos entre Juan (Adolfo Jimenez Castro) e seus cachorros, ou nos momentos em que Siete (Willebaldo Torres) está cortando árvores com uma serra elétrica, este desfoque diminui consideravelmente dando lugar para uma rigorosa centralização.

Na cena inicial de *Post Tenebras Lux*, descrita previamente na introdução desta pesquisa, a menina Rut Reygadas anda no chão coberto por barro e poças d'água, passeando em meio aos diversos cães, cavalos e vacas. Nesta longa sequência, ao mesmo tempo em que anoitece, com a iluminação natural se esvaindo gradativamente, os cortes revelam de maneira subjetiva a percepção da menina sobre aquela localidade. Alguns quadros da cena podem ser observados abaixo, na figura 9.



Figura 9: Sequência de *Post Tenebras Lux*.
Fonte: imagem capturada pela autora.

Em paralelo, a mistura de cores que começa suavemente com tons de rosa claro e depois se intensifica com roxos e azuis mais escuros contribui para a atmosfera transpassada pela narrativa. Com o desenvolvimento da cena observa-se que, inicialmente, os planos abertos buscam contemplação do espaço e do envolvimento da menina com os animais. Porém, posteriormente, enquanto se ouve a aproximação da tempestade, uma sensação de desconforto é acentuada por meio de planos mais fechados e pouco iluminados. Na narrativa, este sentimento se estabelece também por meio de alguns conflitos entre os animais, além da expressão e comportamento da criança, que por vezes remete ao espectador a impressão de estar perdida no campo.

Neste momento da cena, a moldura desfocada nas bordas da imagem é destacada, conferindo um aspecto pictórico à composição fotográfica ao fazer com que o olhar seja forçado a percorrer suas representações. Porém, ao mesmo tempo, a característica caleidoscópica deste efeito de distorção consegue exprimir o aspecto centrífugo do enquadramento, vinculando a existência de um espaço *off* à imaginação do público. Além disso, acredita-se que o efeito desfocado como moldura centrípeta pode ser observado a partir da definição de Aumont sobre o quadro-objeto, que ao desempenhar o papel de emoldurar a imagem, é também “um intermediário, e forçosamente paradoxal, como todo intermediário;

integra a tela a seu ambiente e ao mesmo tempo, a separa dele visivelmente” (AUMONT, 2004, p.116). Da mesma maneira, se torna possível relacionar o conceito do autor sobre o quadro-janela com a característica centrífuga presente nos enquadramentos da sequência fílmica.

Aumont acredita que criar uma imagem significa, ao mesmo tempo, apresentar o que está em campo e o que reside no fora de campo. Logo, de acordo com a concepção do autor sobre o quadro-janela, o universo imaginário contido na tela centrífuga “representa a imagem [...] “que se afina com nossos desejos”. Uma imagem, talvez não seja supérfluo dizê-lo após Lacan, é, a um só tempo, gato por lebre, a ótica e o imaginário” (AUMONT, 2004, p. 114). Assim, tanto estas opções estéticas incorporadas na composição fotográfica, quanto as sensações promovidas através da diegese fílmica, contribuem para uma interpretação dos enquadramentos a partir da aproximação entre as noções de centrípeto e centrífugo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista as discussões propostas por esta pesquisa, conclui-se que foram encontradas características de diálogo entre o pictórico e o fílmico nos enquadramentos de *Os Famosos e os Duendes da Morte* e *Post Tenebras Lux*. Ao mesmo tempo, as aproximações entre noções de centrípeto/centrífugo e atenção/dispersão, bem como os conceitos correlatos de Dubois, Couchot e Barthes foram identificados na composição fotográfica dos quadros selecionados para análise. Assim, destacando elementos específicos que contribuíram para uma percepção estética da imagem cinematográfica, tornou-se possível interpretar as opções de enquadramentos a partir das considerações teóricas estudadas.

Desse modo, além de constituir um aprimoramento profissional pessoal, acredita-se que a presente pesquisa pôde contribuir para o debate sobre as relações entre a técnica e a estética no meio audiovisual. Esta colaboração também pode ser levada ao campo da prática, pois as reflexões aqui estabelecidas intentam exprimir outras formas de compreensão dos efeitos de uma construção estética evidente no processo de execução da obra audiovisual.

Além destas questões, torna-se relevante destacar a necessária interdisciplinaridade entre arte e cinema, o que possibilita novas maneiras de desenvolver o pensamento e a prática de ambos os campos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; etall. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. **De la politique des auteurs**. Em *Cahiers du cinéma*, nº70, Abril, 1957, pgs. 2-11.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CANEPPELE, Ismael. **Os Famosos e os Duendes da Morte**. São Paulo: Illuminuras, 2010

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013..

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Cosac Naify, 2004.

PINTO, Ivonete. **Sexo, religião e conflito de classe**. Revista Teorema, Porto Alegre, nº 22, p. 53 – 58, 2013.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Alguma Coisa Assim. Direção de Esmir Filho. Brasil, 2006. 15 min.

Antes que o Mundo Acabe. Direção de Ana Luiza Azevedo. Brasil, 2009. 104 min.

As Melhores Coisas do Mundo. Direção de Laís Bodanzky. Brasil, 2010. 100 min.

Batalha no Céu (*Batalla en el Cielo*). Direção de Carlos Reygadas. Bélgica, 2005. 98 min

Guernica. Direção de Alain Resnais. França, 1950. 13 min.

Japón. Direção de Carlos Reygadas. México, 2002. 130 min.

Luz Silenciosa (*Stellet Licht*). Direção de Carlos Reygadas. 145 min.

Morro do Céu. Direção de Gustavo Spolidoro. Brasil, 2009. 71 min.

Os Famosos e os Duendes da Morte. Direção de Esmir Filho. Brasil, 2010. 101 min.

Post Tenebras Lux. Direção de Carlos Reygadas. México, 2012. 115 min.

Saliva. Direção de Esmir Filho. Brasil, 2007. 14 min.

Van Gogh. Direção de Alain Resnais. França, 1948. 20 min.