



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**CENTRO DE ARTES**  
**COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA**

Francine Müller Antunes

**O formato de tela e o enquadramento em filmes do cinema  
contemporâneo latino-americano**

Pelotas/RS

2015

FRANCINE MÜLLER ANTUNES

**O formato de tela e o enquadramento em filmes do cinema  
contemporâneo latino-americano**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Guilherme Carvalho da Rosa

Pelotas

2015

FRANCINE MÜLLER ANTUNES

**O formato de tela e o enquadramento em filmes do cinema  
contemporâneo latino-americano**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em 25 de novembro de 2015.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Guilherme Carvalho da Rosa (orientador)

---

Prof. Me. Wagner Iván da Rosa Pirez

---

Profa. Me. Vivian Herzog

## RESUMO

Este trabalho tem como tema o formato de tela e sua relação com o enquadramento dentro do objeto fílmico. Interessa à pesquisa a observação de filmes contemporâneos que fazem a escolha de formatos de tela distintos dos padrões ofertados pela indústria do audiovisual atualmente. O objetivo é refletir até que ponto o formato de tela pode estar relacionado com os enquadramentos expressos nos filmes e se através dessa relação pode-se dizer que o formato configura como dispositivo no filme. Como recorte, foram escolhidos os filmes *Post Tenebras Lux* (Carlos Reygadas, México, 2012), *Jauja* (Lisandro Alonso, Argentina, 2014), ambos com formato em 4:3, e *Sudoeste* (Eduardo Nunes, Brasil, 2012) com formato 3,66:1. Cenas específicas de cada filme foram analisadas a partir de questões fenomenológicas, do cinema e da pintura. Dentro deste contexto, alguns cruzamentos foram possíveis entre as investigações de cada filme, respondendo as questões levantadas e instigando a outras possíveis pesquisas sobre o assunto.

**Palavras chave:** Cinema; Formato de tela; Enquadramento; Fenomenologia; Dispositivo.

## ABSTRACT

This work has as its theme the aspect ratio and its relation to the framework within filmic object. Interests to research the observation of contemporary films that choose different screen formats from standards offered by the audiovisual industry today. The aim is to reflect the extent to which the aspect ratio can be related to the expressed frameworks in movies and if through this relationship it can be said that the format set up as a device in the film. As cropping, were chosen the films: *Post Tenebras Lux films* (Carlos Reygadas, Mexico, 2012), *Jauja* (Lisandro Alonso, Argentina, 2014), both with 4: 3 aspect ratio, and *Southwest* (Eduardo Nunes, Brazil, 2012) with 3,66:1 aspect ratio. Specific scenes from each film were analyzed through phenomenological, cinema and painting issues. Within this context, some crossings were possible between the investigations of each film, answering the questions raised and instigating other possible research on the subject.

**Keywords:** Cinema; Screen format; Framewok; Phenomenology; Device.

## SUMÁRIO

|                                                          |    |
|----------------------------------------------------------|----|
| 1. Introdução .....                                      | 7  |
| 2. Revisão teórica .....                                 | 10 |
| 3. Os enquadramentos e formatos de tela nos filmes ..... | 13 |
| 3.1 Os enquadramento de <i>Sudoeste</i> .....            | 14 |
| 3.2 Os enquadramentos de <i>Jauja</i> .....              | 16 |
| 3.3 Os enquadramentos em <i>Post Tenebras Lux</i> .....  | 21 |
| 4. Considerações finais .....                            | 25 |
| 5. Referências .....                                     | 28 |

## 1. Introdução

O formato de tela dentro do audiovisual refere-se, de forma objetiva, à largura e o comprimento da imagem na tela. Em geral, é tratado como uma padronização que permite a circulação do cinema, tanto como arte quanto como indústria. A partir desta decorrência, ele se integra a uma evolução tecnológica que está em constante diálogo com a própria história do cinema, é uma questão industrial e tecnológica. As alterações em sua constituição, em geral, têm como motivação as novas formas de apresentação da experiência de assistir aos filmes, para que se continue a atrair público aos cinemas, movimentando a economia do setor cinematográfico. Mesmo se tratando de questões técnicas, é possível dizer que os formatos propostos pela indústria têm certa interferência em questões estéticas do cinema, sobretudo em sua relação com o enquadramento, que é o que expõe a imagem.

O presente trabalho tem como temática o formato de tela e sua relação com o enquadramento dentro do objeto fílmico. Será observada a intersecção do formato com questões estéticas que são propostas ao espectador dentro de uma relação fenomenológica com a imagem. Também, após essa observação, se o formato é percebido como função estratégica de proposição ao olhar, sendo assim um dispositivo. De forma específica, interessa à pesquisa a observação de filmes contemporâneos que fazem a escolha de formatos de tela distintos dos padrões ofertados pela indústria do audiovisual, considerando o presente momento. Como recorte, escolhemos os filmes *Post Tenebras Lux* (Carlos Reygadas, México, 2012), *Jauja* (Lisandro Alonso, Argentina, 2014), ambos com formato em 4:3, e *Sudoeste* (Eduardo Nunes, Brasil, 2012) com formato 3,66:1.

Sabendo que o enquadramento é trabalho em conjunto da direção geral, da direção de fotografia e da direção de arte, interessa observar na investigação como as escolhas se cruzam com o limite da imagem proposto. Isso será observado a partir de algumas teorias propostas que tematizam questões sobre a percepção da imagem cinematográfica. Incluem-se neste grupo a reflexão de André Bazin (2014) sobre centrífugo e centrípeto no quadro cinematográfico e o pensamento presente em outros textos que tematizam esta ideia, como Jacques Aumont (2004). Também integram o quadro teórico autores que abordam a percepção da imagem não apenas em sua forma de movimento mas também em relação com as artes visuais e a fotografia. Dentre estes autores, destacamos Jonathan Crary (2004), que problematiza a atenção na modernidade e a possibilidade de coabitação de atenção e dispersão pelo sujeito que olha, Roland Barthes (1984), que integra a pesquisa com os conceitos de *Studium* e *Punctum*, e Maurice Merleau-Ponty (1989), que discorre sobre uma possibilidade

fenomenológica de observação. Observamos também que, em uma interpretação contemporânea, a escolha de formatos pode estar relacionada com a ideia de dispositivo<sup>1</sup>, definida a partir de Giorgio Agamben (2009).

Atualmente, o padrão tecnológico dominante é composto pelas imagens com proporção 16:9 (1,78:1), oriunda do vídeo e da televisão em alta definição, e também pelos formatos de exibição do cinema digital consolidados pelo padrão Digital Cinema Initiatives (DCI), aproximadamente 1,85:1 em salas com resolução 2K e 2,39:1 em salas com resolução 4K. Porém, numa breve abordagem histórica, lembra-se que o formato é oriundo da película e já começa a sofrer modificações quando há a passagem do cinema silencioso para o falado<sup>2</sup>. Foi preciso incorporar no filme 35 milímetros uma banda de áudio diminuindo o espaço da imagem gravada. Por bastante tempo se manteve o formato 4:3 no cinema. No momento em que televisores começaram a ser vendidos, com o mesmo formato, 4:3, as bilheterias do cinema começaram a diminuir. A estratégia usada para atrair novamente o público foi a mudança no formato, dando ao espectador a possibilidade de novas experiências com telas maiores. A partir disso surge o CinemaScope, hoje em dia caracterizado pela proporção 2,35:1, e outros formatos de telas maiores. Havia para esses formatos o uso de lentes anamórficas, a imagem era achatada na captação e alongada para o tamanho normal na exibição. Dessa forma, era possível continuar utilizando o filme de tamanho 35mm com uma projeção de maior amplitude. A chegada do digital representou uma “libertação” da imagem em movimento do formato material.

Um filme que utiliza um formato diferente, geralmente o faz em busca de uma nova abordagem ao espectador: é algo que passa despercebido quando está dentro do padrão, porém, quando as determinações de largura e altura mudam, ele se torna evidente. O formato passa a ser discursivo.

A relevância do trabalho está na reflexão acerca desta escolha e no estudo de como ela pode permitir determinada abordagem do filme ao espectador e, neste sentido, propor especificidades para as formas de enquadrar. Sabendo disso, podemos notar, além das obras escolhidas dentro da pesquisa, diversos filmes contemporâneos que se caracterizam pela escolha de formatos distintos, onde não há indiferença ao formato de tela mas a utilização em

---

<sup>1</sup>A noção de dispositivo adotada no trabalho, de Agamben, refere-se a uma relação de poder, decorrente de uma relação de saber, que tem um fundo filosófico. No entanto, cabe observar que o tratamento do termo, na acepção de Michel Marie (2003) advém do próprio cinema como materialidade que “aprisiona” o espectador dentro de um recinto de projeção. O tratamento filosófico é, em termos, próximo disso. Já que este aparato também é instituído por relações de poder e de saber.

<sup>2</sup> Em 1927 estreou o filme “O cantor de Jazz” (The jazz Singer, Alan Crosland, USA, 1927), que foi o primeiro a ter som gravado junto com a imagem na película. A partir desse momento, os filmes passaram a ter a possibilidade de terem falas audíveis para o público.

favor da estética desejada. Um exemplo é o filme *No* (Pablo Larraín, Chile, 2012), realizado em 4:3, que considera a utilização de câmeras de vídeo com tecnologia analógica para que haja uma produção estética específica a partir das imagens. Como o filme utiliza diegeticamente imagens de arquivo do ano de 1988, a gravação foi feita com uma câmera de vídeo com sensor de tubo para que fosse mantida a integração entre imagens de temporalidades diferentes. Outro longa que se pode citar é *O homem das multidões* (Cao Guimarães, Marcelo Gomes, Brasil, 2013), que também utiliza o formato 4:3. O filme trata de uma história contemporânea sobre um homem e uma mulher solitários. Nesse caso, o uso do formato 4:3 interfere nos enquadramentos auxiliando a expressão dessa solidão, na medida em que as personagens estão sempre centralizadas em meio a várias pessoas, sendo como que recortadas do espaço. Este conjunto de filmes, mesmo que não represente uma grande quantidade, pode indicar o fenômeno que será observado nesta pesquisa, da presença de formatos distintos que trazem características discursivas em filmes contemporâneos. O formato como elemento de construção do olhar dentro do filme.

A escolha dos filmes também foi feita pela relação dos diretores com o cinema contemporâneo, dentro do espaço latino-americano, e também pela repercussão que tiveram em críticas e festivais de cinema. *Post Tenebras Lux* é um filme sobre uma família que vai morar no campo fugindo da agitação da cidade grande. Nesse novo ambiente, observa-se o comportamento de Juan (pai) perante a família, perante si mesmo, seus empregados e também com relação a natureza ao redor. O longa participou do Festival de Cannes de 2012, onde foi nominado para o prêmio da Palma de Ouro e ganhou melhor direção.

O filme *Jauja* se passa em um deserto na Patagônia no século XIX e conta a história de Dinesen, um dinamarquês expedicionário que parte viajando, com sua filha de 15 anos, em busca de um paraíso. Dinesen e sua filha acompanham um tropa argentina até que a menina foge com um dos soldados e o pai parte em uma busca interminável para encontrá-la. *Jauja* ganhou o prêmio Um Certo Olhar no Festival de Cannes de 2014.

Por último, o longa-metragem *Sudoeste* é um filme sobre uma mulher que nasce, cresce e morre no mesmo dia. Ela começa a perceber que o seu passar do tempo é diferente do restante das pessoas. Assim, experimenta todas as fases de sua vida enquanto todas as outras pessoas vivem apenas mais um dia. Ganhou os prêmios de melhor filme latino americano no Festival Internacional do Rio de Janeiro em 2011 e melhor fotografia no Prêmio ABC de Cinematografia de 2013.

Interessa saber, nestes filmes, até que ponto a relação dos enquadramentos com o formato responde à certas questões de percepção da imagem ligadas às reflexões teóricas

estudadas nesse trabalho. A partir disso, também, observar se o uso dos formatos adotados pelos filmes representam um dispositivo usado para construir o olhar do espectador. Dentro desta proposta, algumas questões são levantadas. A primeira delas é se o formato de tela pode ter relação com os enquadramentos nos filmes. Se sim, como ocorre esta interferência a partir das teorias utilizadas nesse trabalho. Outra questão é em que medida a escolha do formato de tela nos filmes escolhidos representa um dispositivo. Um último questionamento é sobre o significado dessa escolha do formato no contemporâneo, considerando os padrões definidos pela indústria do cinema e do audiovisual.

Como já observado, o trabalho usa referências que tematizam a imagem em sua relação fenomenológica. De forma específica, o fenômeno da imagem em relação ao sujeito: o sujeito que olha a imagem e a imagem que olha o sujeito. A partir deste paradigma, o modo de análise proposto para a investigação é a escolha de enquadramentos, nos filmes estudados, onde as questões presentes no quadro teórico e a possível relação deste com o formato de tela adotado nos filmes possam ser observadas. O *corpus* de pesquisa é formado também, de maneira complementar, pelo conjunto de críticas e entrevistas com os diretores sobre os filmes.

Este trabalho contará primeiramente com uma revisão teórica acerca dos assuntos de percepção da imagem cinematográfica, a relação fenomenológica com o espectador e a ideia de dispositivo, utilizando os autores já citados. Após, em um momento de análise, serão escolhidos enquadramentos-chave de cada filme onde essas teorias serão observadas e investigadas em sua intersecção com o formato de tela apresentado.

## **2. Revisão Teórica**

Este trabalho se dá a partir de algumas teorias com relação a percepção da imagem pelo espectador. Nesta parte, revisaremos estas noções que se concentram a partir dos objetivos propostos para o trabalho e consideram uma abordagem fenomenológica em relação a imagem. Iniciamos pela questão fenomenológica colocada por Maurice Merleau-Ponty (1989). Após, revisamos as teorias ligadas ao cinema, a partir de André Bazin (2014) e o desdobramento desta discussão em Jacques Aumont (2004). Entram também na revisão os autores Jonathan Crary (2013) e Roland Barthes (1984). Ao final, revisamos a noção de dispositivo tendo como referência Giorgio Agamben (2009).

Maurice Merleau-Ponty no livro *O olho e o Espírito* (1989) traz a tona a discussão sobre o corpo como algo que faz parte da visão e da percepção das coisas, dessa forma, essa visão transforma a percepção sobre o próprio corpo e sobre o mundo. O autor critica a ciência

trabalhada de maneira fria e modeladora e dá lugar ao entendimento a partir da experiência, ação com o corpo e relação dele com as coisas ao redor e consigo mesmo. Merleau-Ponty afirma o sujeito como “visível e vidente”: ele tem visão sobre si e sobre as coisas e esta visão parte de seu corpo e de seu movimento, e assim as coisas também podem vê-lo. A imagem não está diante do sujeito só para servi-lo, mas também tem a capacidade de provocar e interagir com ele. A maneira como a imagem propõe um caminho ao olhar e lida com a atenção do espectador surte um determinado efeito que vai se completar no espectador observado pelo autor como: “[...] um si, portanto, que é tomado entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro” (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 279).

Ao longo da história do cinema, houve uma aproximação entre o cinema e a pintura, em uma interpretação fenomenológica. Dentre os autores utilizados na pesquisa, André Bazin é ponto inicial quando fala da relação entre cinema e pintura no livro *O que é o cinema?* (2014). Na perspectiva de Bazin, há uma divisão entre o quadro como uma “moldura” em seu próprio termo e a tela de cinema. Ele classifica a moldura como algo que limita o espaço da pintura e a fecha em si mesma, em um movimento centrípeta do olhar. Já com relação aos limites da tela de cinema, ele usa o termo “máscara” classificando como um recorte que só pode mostrar uma parte do real, em um movimento do olhar contrário ao da pintura, portanto centrífuga. Essa noção descrita por Bazin é problematizada posteriormente por Jacques Aumont no livro *O olho Interminável* (2004), onde há também uma busca pela relação entre cinema e pintura, porém a relação do quadro e do limite de tela é vista de outra forma. Aumont diz que não há diferença: a moldura e o limite de tela podem trabalhar da mesma forma e tanto uma pintura quanto um filme podem incitar o olhar a uma relação centrípeta ou centrífuga, ou ainda, ambas ao mesmo tempo. É o que está dentro desse limite que vai caracterizar a imagem centrípeta ou centrífuga. Foi com o cinema que essa noção veio a ser discutida por abrir espaço a um suposto “fora de campo”: desde o início da linguagem clássica espectadores sentiam que o que não está na imagem também fazia parte dela. Nesse contexto, Aumont trata da delimitação da imagem referida como o “limite material da imagem: o quadro-limite” (2004, p. 113) deixando claro que apesar de a imagem ter uma possibilidade centrífuga, há o limite físico e visual dessa imagem, suas dimensões e proporções de altura e largura. O autor refere-se aí ao formato de tela e, além disso, que esse formato é responsável também pela composição da imagem que está relacionada ao enquadramento.

Em relação com o pensamento sobre o centrípeta e centrífuga, Jonathan Crary (2004) propõe a questão da atenção e dispersão do sujeito/espectador em relação à imagem, que

influenciará as reflexões sobre o olhar e suas alterações ao longo da história da arte. Crary discorre sobre a atenção na modernidade no texto *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*: “A centralidade deste problema estava diretamente ligada ao surgimento de um campo social, urbano, psíquico e industrial cada vez mais saturado de informações sensoriais.” (CRARY, 2004, p.68). A modernidade traz consigo a sedução pelo consumo e, conseqüentemente, a tentativa de atenção a todo o momento para novos produtos, novos estímulos e informações em pouco período de tempo. Dessa forma, novos métodos de manter e guiar a percepção partiam da inibição de alguns sentidos, estímulo de outros e, portanto, a relação com o corpo. Em certo momento, o pesquisador propõe um coabitar entre a atenção e a dispersão. Antes considerados distintos, em um determinado momento do século XIX, passam a operar juntos a partir da impossibilidade de um modelo clássico de visão. Crary examina o quadro *Na Estufa* (Dansla Serre, 1879) de Edouard Manet como uma confirmação desta mudança no âmbito da atenção. O autor observa a relação do corpo com o espaço social dos personagens que estão representados. A imagem se torna centrífuga, pois joga o olhar do espectador para fora do quadro através do olhar da mulher e mostra que o quadro não se completa em si, que é preciso algo externo para completar esse entendimento, esse “algo externo” é a relação com o sujeito que olha. A questão da mudança de atenção faz parte da percepção que se dá entre a imagem e o sujeito. O fato de o espectador ter mudado historicamente, como observa Crary, faz com que a sua relação com a imagem também se altere.

Roland Barthes é outro filósofo utilizado nesse trabalho a partir do livro *A câmara clara; notas sobre a fotografia* (1984), onde desdobra certas reflexões próprias ao não se contentar com as explicações técnicas e históricas sobre a essência das fotos. Sua visão considera a foto como “tal foto”. Este “tal” remete ao encontro fotógrafo-objeto relacionado com a ocasião do ato fotográfico. Para tentar compreender essa essência, Barthes determinou-se mediador das fotografias e a partir disso, ele fala sobre sua experiência em dois dos estados: “Eu tinha a minha disposição apenas duas experiências: a do sujeito olhado e a do sujeito que olha.” (BARTHES, 1984, p.21,22). Neste trabalho, interessa a relação de Barthes como espectador diante da imagem. Cruza-se aqui sua reflexão com a fenomenologia, pois o critério adotado pelo autor é o “vejo, sinto, portanto noto, olho e penso.” (BARTHES, 1984, p.39). Ao observar fotos de sua escolha, Barthes coloca dois elementos como causadores do seu entusiasmo: *Studium* e *Punctum*. O *Studium* é o que diz respeito à objetividade da foto. É o que se percebe, conscientemente, como contexto cultural e técnico das imagens. Essa interpretação integra o intuito do fotógrafo em sua fotografia e também as

condições técnicas de realização da imagem. Por exemplo, se uma determinada objetiva é utilizada ela produz um determinado efeito na imagem. Já o *Punctum* diz respeito à subjetividade, à relação da foto com quem olha. Um detalhe na imagem que se sobressai para o espectador de acordo com sua percepção e com sua vivência. É o que entusiasma o sujeito na foto e ao mesmo tempo o fere, pois dialoga unicamente com ele, com seu interior. Nesse sentido entende-se a relação do sujeito que olha a imagem e a imagem que olha o sujeito.

Por último dos teóricos, tem-se Giorgio Agamben com a noção de dispositivo contida no livro *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2009). Cabe observar esta noção em vista da possibilidade do formato de tela ser compreendido dentro de uma situação de dispositivo no filme. Agamben começa citando Michel Foucault quanto ao dispositivo, traçando a trajetória do termo e do seu entendimento. Depois de discorrer sobre o que Foucault examina, o teórico resume em alguns tópicos: “O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder. [...] Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber” (AGAMBEN, 2009, p. 29). A partir dessa compreensão de dispositivo, dentro do cinema, o diretor pode definir a escolha do formato como uma estratégia e uma relação de poder e saber para o espectador. Considerando a ideia de contemporâneo, também de Agamben em texto presente na mesma obra (2009), o uso de um formato diferente do padrão industrial já recai sobre o cenário do dispositivo dentro do filme, porém, isso só faz sentido se o formato se inserir como elemento complexo dentro do objeto fílmico.

### **3. Os enquadramentos e formatos de tela nos filmes**

Esta parte do trabalho tem como propósito uma observação do objeto em acordo com as teorias revisadas anteriormente. Serão investigados planos ou algumas sequências de planos cinematográficos de cada um dos filmes, por conta da expressão do plano ter sua revelação a partir do movimento e da duração que ocupa na costura do filme. Os planos e sequências de planos escolhidos levaram em consideração a potência de exploração da relação enquadramento/formato/espectador. Pretende-se averiguar a maneira em que se organizam e dialogam na cena, seja a partir da *mise-en-scène* dos atores, seja pela apropriação do espaço representado. Os filmes serão observados em separado. Após, nas considerações do trabalho, estarão presentes as possibilidades de cruzamento.

### 3.1 Os enquadramento de *Sudoeste*

Como observado na introdução, *Sudoeste* é uma narrativa com temporalidade distinta. A protagonista passa por todas as fases de sua vida em um mesmo dia, observando que para as outras pessoas o tempo não é o mesmo. A sequência de planos escolhidos diz respeito a uma casa no meio do lago que está em chamas e uma mulher que, com um barco, tenta alcançá-la. Essa mulher é Clarice, a protagonista do filme. A casa tem importância para ela pois lá morava a mulher que a cuidou quando bebê. Os planos observados são seis que se intercalam entre enquadramentos fechados e abertos, com foco dramático na personagem e mostrando o ambiente e a distância entre ela e a casa.



**Figura 1: Sequência de Planos de *Sudoeste* (da esquerda para direita)**

Fonte: imagens capturadas pela autora

Como observamos na Figura 1, fica em destaque a horizontalidade da cena: o formato de tela é 3,66:1, ou seja, o limite visual da tela é mais alongado horizontalmente e estreito verticalmente. A ação da personagem é horizontal (deslocando-se até a casa); a imagem está de um lado a outro dividida por linhas horizontais que delimitam água, terra e céu. A linha do horizonte coloca-se no meio do plano o que, de certa maneira, retira uma possível tensão espacial entre céu e água.

Os planos fechados são centralizados na cabeça de Clarice. Ela está remando e, por vezes, vira-se para olhar para a casa. Em um primeiro momento o espectador não sabe a distância entre a casa e Clarice. No próximo plano, há o barco de um lado da tela e a casa do outro, deixando claro o espaço físico que as separa e a impossibilidade de alcançar a casa a tempo de salvá-la. Dentre essas intercalações de planos no rosto de Clarice e planos abertos descritivos mostrando a ação, é possível observar a montagem clássica que não deixa erros para interpretação. A centralização nos planos fechados puxa o olho para o meio da imagem de forma centrípeta, como observado por Bazin. Porém, a ação da personagem joga o olhar

para fora do quadro pela direção em que olha, apesar de ela ser o elemento centralizador na composição. Nesses planos, portanto, tem-se a questão da coabitação entre centrípeto e centrífugo, como observado por Aumont quando repassa a teoria de Bazin. Assim como a atenção do espectador que se prende no rosto da personagem e ao mesmo tempo é distraída pelo seu olhar perturbado que corta o limite visual, fenômeno de coabitação de atenção e distração observado por Crary.

Nos planos abertos, tecnicamente planos que contém amplitude, em que é possível enxergar o ambiente e a distância entre Clarice e a casa, o sujeito tem seu olhar variando dentre a casa e a mulher, pois ambos elementos estão em lados opostos da imagem. O olhar do espectador e sua atenção vai de um lado ao outro percorrendo o espaço central que se deixa correr por não conter barreira entre eles. É como se o olhar deslizasse pela água de um ponto ao outro da imagem para alcançar as personagens. Apesar da vastidão da paisagem que prolonga o sentido horizontal, o olhar do espectador não é jogado para fora, pois a ação está de uma ponta a outra dentro da imagem. Portanto, a imagem se concentra nela mesma. A *mise-en-scène* entre a personagem e a casa, deixa o olhar dentro da imagem e não o puxa para fora, no mesmo sentido do conceito de Bazin da imagem centrípeta. O espectador fica centrado pois, dentro do limite material da imagem, há toda informação necessária para que sujeito e imagem se relacionem. O que é diferente nos planos fechados, em que o fora de quadro é essencial.

Segundo o conceito de *Studium*, definido por Barthes, essa imagem objetivamente mostra esses elementos em interação através de um formato alongado horizontalmente que deriva de uma certa técnica de captação e tratamento da imagem. No caso, o uso de uma lente grande angular permite um plano mais aberto. E com o digital, na edição do filme é possível cortar e/ou dimensionar a imagem para o formato desejado. Assim a imagem pode mostrar de forma inteira a ação da mulher remando ao encontro da casa em chamas.

A análise do *Punctum* da imagem, também definido a partir de Barthes, é um elemento que dialoga com o espectador de maneira subjetiva, ferindo-o ou apenas criando um vínculo a partir de sua vivência. Portanto, são observados possíveis elementos que tenham potência para isso. A imagem analisada tem dois elementos chave, a mulher no barco e a casa. O espaço que as separa pode ser visto como *Punctum*, pois dialoga com o espectador em uma sensação de impotência diante do que acontece, tanto da mulher, a distância entre ela e a casa que mostra seu esforço vão de tentar alcançá-la, quanto no íntimo do sujeito que olha, numa comparação de impotência diante de coisas que acontecem na vida. Essa relação fenomenológica ocorre também por força dos planos fechados, carregados de intensidade dramática, que estão

inseridos em meio aos planos abertos. A distância entre a casa e Clarice é o que materializa essa impotência no plano. Dessa forma, entende-se o sujeito que olha a imagem e a imagem que olha o sujeito, fazendo-o sentir de fato algo que toca seu subjetivo.

Ao analisar a forma como as imagens destes planos são enquadradas, é perceptível que o formato da tela representa um dispositivo no filme. O 3,66:1 traz um alongamento da tela no sentido horizontal. Se o filme não tivesse esse formato, não seria possível fazer um enquadramento com o mesmo impacto. Isso mostra que o formato interfere na decupagem e consequentemente na percepção do espectador. Há uma função estratégica no seu uso, o limite visual estabelece um poder do que se quer da imagem para o espectador. O olhar tem mais espaço horizontal para percorrer e menos espaço vertical, criando uma estética específica no filme. O olho do espectador pode, então, “passear” e escolher seu *Punctum* em determinados momentos.

### 3.2 Os enquadramentos de *Jauja*

O filme *Jauja* se passa no século XIX, em um deserto na região da Patagônia. A história mostra o capitão Dinesen e sua filha junto à uma tropa argentina. Em certo momento a menina foge com um dos soldados e Dinesen parte em sua busca. Para análise foi escolhido um plano sequência em que Ingeborg, filha do capitão Dinesen, está caminhando de um lado a outro até que olha em direção ao fora de quadro. A câmera faz um movimento de panorâmica<sup>3</sup> para a esquerda e mostra Dinesen se aproximando. O enquadramento volta para a posição inicial seguindo o pai até o encontro com a filha. No plano anterior a este, um dos chefes dos soldados, chamado Pitaluga, insiste a Dinesen para que possa sair com Ingeborg. Após isso, no plano observado para esta investigação, Dinesen vai até Ingeborg preocupado avisando-a que não se aproxime de Pitaluga. Ela, por sua vez, parece desinteressada no que ele fala.

---

<sup>3</sup> O movimento de panorâmica acontece quando a câmera gira no seu próprio eixo em sentido horizontal, da esquerda para direita e, ou, da direita para esquerda.



**Figura 2: Plano sequência de *Jauja* (da esquerda para a direita)**

Fonte: imagens capturada pela autora do trabalho

O formato de tela em *Jauja* é o 4:3, com as bordas do limite arredondadas. Ingeborg está em primeiro plano de um lado da tela. Mais ao fundo, há um homem arrumando o cavalo para montaria em lado inverso. A paisagem fica dividida por uma linha tortuosa que separa as montanhas do céu, ao fundo do plano. As cores em *Jauja* ajudam na composição da imagem. O céu, por exemplo, figura como um manto azul claro quase homogêneo. Apesar das cores serem pouco saturadas, e, neste plano, não haver uma paleta com muitas relações complementares, há um contraste de matizes e de valor.

Pode-se observar que as cores, o limite visual da imagem, o equilíbrio dos componentes e como interagem um com os outros, segundo a fenomenologia de Merleau-Ponty (1989), causam uma impressão no espectador que olha a imagem e de alguma forma é afetado por ela. Dentro desta relação, há um jogo entre peso e leveza: o céu conduz para uma percepção “rarefeita” e o contraste com a terra transmite certa densidade. É possível fazer um paralelo com a pintura, de forma específica com o trabalho de Paul Cézanne, onde as relações cromáticas tecem uma densidade na composição. O caminho que a imagem propõe ao olhar é de seguir Ingeborg andando em primeiro plano dentro do limite visual da imagem. Enquanto caminha dando volta no mesmo lugar, Ingeborg para e olha para o homem ao fundo que também retribui o olhar e depois continua caminhando. O olhar do espectador tem como elemento central a menina. Quando ela para e observa o homem ao fundo, a imagem propõe que o olhar também faça o mesmo: pare de segui-la e olhe para os elementos ao fundo. Quando ela volta a caminhar, o espectador fica dividido e seu olho varia na profundidade do plano. Ao mesmo tempo, Ingeborg olha para fora de quadro no sentido contrário das ações e

se mostra interessada em algo. Nesse ponto o enquadramento consegue fazer com que a imagem brinque com o olhar do espectador. O olho varia entre menina, o homem com o cavalo, e o fora de quadro em que o espectador é guiado pelo olhar e pela atenção de Ingeborg. Dessa forma, mesmo o olho se sentindo agradável na composição do plano, o espectador é levado para fora através da *mis-en-scène*, caracterizando uma imagem centrífuga, segundo Bazin. Repassando a teoria de Aumont, em que o centrípeto e o centrífugo podem coexistir, define-se o plano investigado dessa forma a partir dos elementos que ao mesmo tempo trazem o olhar para dentro do enquadramento e levam-no para fora.



**Figura 3: Na Estufa de Edouard Manet**

Fonte: <http://gilbertocarlos-cinema.blogspot.com.br/2012/11/a-visao-que-se-desprende-manet-e-o.html>

Comparando essa imagem com o quadro *Na Estufa* de Manet (Figura 3), a partir da análise de Crary (2004), tem-se algumas observações semelhantes. O autor observa a relação de aprisionamento, remetida nos elementos da imagem, com a dispersão da mulher no ambiente e ao mesmo tempo com a interação, no espaço físico, do corpo dela com o homem. No quadro a mulher está presente fisicamente, porém sua atenção está dispersa em algo fora do quadro. Assim como Ingeborg que ocupa um espaço físico e se movimenta por ele, porém se mostra dispersa. Sua atenção varia entre o homem ao fundo com o cavalo, o fora de quadro e seu caminhar, que vai e volta ao mesmo ponto inicial. Sua roupa, apertada e requintada, mostra um aprisionamento do corpo relativo ao comportamento social que deve apresentar. O mesmo cenário observado nos elementos de *Na Estufa* que remetiam a um ambiente contido, de aprisionamento da pessoa no espaço.

Sustentando essa rosticidade relativamente coesa [...], está a figura da mulher com espartilho, cinta, pulseira, luva e anel, marcada por todos esses pontos de compressão e restrição. Em companhia da figura curvada e encolhida do homem, essas indicações de corpos regem muitos outros tipos de sujeição e coação incluídos nessa construção de uma corporalidade organizada e incluída (CRARY, p.77, 2004).

Quando Dinesen aparece no plano, como o elemento fora de quadro em que ela olhava, o personagem tem sua postura, seu olhar e sua atenção todos voltados à mulher, assim como o homem do quadro *Na Estufa*. A interação entre as personagens é a mesma. E a relação que se pode enxergar delas com as roupas também. Desta maneira, fica evidente o mesmo fenômeno de atenção e dispersão, encontrado por Crary no quadro de Manet, acontecendo no enquadramento investigado em *Jauja*.

É interessante observar que nesse filme e principalmente no enquadramento escolhido, o formato de tela parece exatamente como uma “máscara”, no mesmo sentido utilizado por Bazin (2014) quando compara a moldura de uma pintura com o limite visual do cinema. O formato de tela parece revelar uma pequena parte de uma grande imagem. Em outros formatos e enquadramentos essa sensação pode não ficar evidente para o espectador como fica em *Jauja*. A grande paisagem é revelada em pequenas áreas para o espectador. Isso se fortalece mais ainda com os movimentos de câmera, como quando Ingeborg olha para o fora de quadro e a câmera se movimenta revelando o que a personagem olha. É como uma janela que mostra um recorte, mas deixa o espectador ciente de que há mais. O enquadramento observado se relaciona diretamente com o formato de tela criando a interação do que está em campo com o que está fora. Porém, essa relação só se completa no entendimento do espectador da cena.

É importante destacar no plano a técnica de captação da imagem, contemplando assim a ideia de *Studium* de Barthes (2009). O plano tem grande profundidade de campo<sup>4</sup>. Para que se tenha esse efeito é necessário que a abertura do diafragma<sup>5</sup> seja menor, o que faz com que menor quantidade de luz entre na lente. Porém, o plano está em toda sua área bem iluminado e, inclusive, no movimento de panorâmica que a câmera faz é possível ver que a iluminação principal é feita pelo sol, podendo também ter um refletor no lado direito. Dessa forma a captação da imagem faz uso de luz natural do sol, que é a fonte mais potente de luz, para que possa ter um plano bem iluminado e com grande profundidade de campo ao mesmo tempo. No conceito de *Punctum*, também de Barthes, é possível investigar possíveis elementos

<sup>4</sup> A profundidade de campo diz respeito à distância, em profundidade, de nitidez na imagem. Ela está inversamente relacionada com a abertura do diafragma.

<sup>5</sup> O diafragma da lente é a abertura por onde ocorre a entrada de luz. Essa abertura pode ser aumentada ou diminuída. Quanto mais aberto o diafragma, menos profundidade de campo a imagem terá e vice-versa.

capazes de pungir e se conectar com o sujeito que olha. Detalhes da roupa de Ingeborg como o lenço amarrado no pescoço e a fita vermelha no chapéu, chamam atenção assim como seus braços e sua postura. O seu comportamento parece regido por sua roupa. No plano inteiro, Ingeborg nunca afasta os braços e nem faz nenhum movimento brusco com o corpo, bem diferente de seu pai. O laço vermelho na cabeça e o lenço no pescoço são adornos que reforçam para o espectador a ideia de uma mulher frágil e delicada. A cor, principalmente da fita no chapéu, ajuda a puxar o olho para esse *Punctum*. Esses adornos carregam a ideia de que mesmo a pessoa estando no meio de um deserto, onde não há civilização, pela força das convenções sociais ela se comportará e se vestirá de determinada maneira. Os detalhes na roupa de Ingeborg podem dialogar com o espectador nesse sentido, pois o sujeito que olha também sabe, mesmo inconscientemente, que precisa se adaptar e estar dentro de convenções sociais e culturais para que seja bem aceito e respeitado por outras pessoas. A roupa que se veste e a postura que se tem também estão relacionadas com a ideia de poder. Isso pode ser considerado *Punctum* exatamente por conversar e instigar o espectador em aspectos de sua vida particular e em sociedade. Ver aquele laço na cabeça da menina no meio do deserto tem o potencial de ferir o espectador ao lembrá-lo de que o ser humano “civilizado” está, na verdade, preso a certos aspectos enquanto quiser manter determinado status onde vive.

A relação do formato de tela com o enquadramento e com o espectador é intrínseca. O formato 4:3 leva ao enquadramento “máscara” que foi comentado acima. Porém essa ideia só acontece na percepção do espectador. O filme propõe ao sujeito que ele reconheça certa estranheza ao ter sua visão limitada até mesmo dentro dos limites físicos de uma tela que reproduz a imagem. Além de tocar diretamente a quem assiste, o formato de *Jauja* também interfere diretamente no enquadramento e na composição do plano. Um espaço restrito, enquadrado nos limites do formato, faz com que este tenha uma amplitude maior no que se refere ao fora de quadro<sup>6</sup>.

A noção de dispositivo, argumentada por Agamben, se sobressai neste filme. O plano praticamente quadrado e com as bordas arredondadas têm claramente uma função estratégica com relação a estética do filme. Em entrevista aos espectadores de *Jauja*, no Festival Internacional de Curitiba - Olhar de Cinema de 2015, o diretor Lisandro Alonso comentou<sup>7</sup> que além de ter encontrado prazer estético nesse formato em relação às imagens, o fato de o filme se passar no deserto e ter um formato *widescreen* poderia remeter facilmente aos filmes

---

<sup>6</sup> É possível perceber essa relação, de maneira fenomenológica, em alguns prédios arquitetônicos como o Museu Iberê Camargo na cidade de Porto Alegre. O prédio foi projetado pelo arquiteto Álvaro Siza e está localizado na beira de um rio. Algumas das poucas janelas têm um formato que restringe a paisagem para o rio.

<sup>7</sup> A pesquisadora estava presente no Festival durante a fala do diretor.

*westerns*, ideia que não lhe agradava. Portanto, a mudança no formato de fato aparece como estratégia para que quem assiste não faça essa relação específica e sim outras possíveis. O diretor tem ciência do que não quer para o filme, e, através do seu saber e do seu poder, faz o uso do formato em seu favor, confirmando assim a noção de dispositivo do formato de tela no filme *Jauja*.

### 3.3 Os enquadramentos em *Post Tenebras Lux*

*Post Tenebras Lux* versa sobre uma família que se muda para uma casa no campo a fim de fugir dos grandes centros. No filme, acompanha-se principalmente o pai e como sua relação com as pessoas ao redor, com a natureza e consigo acontecem. O filme destoa da narrativa clássica por conta de ser intercalado com cenas pertencentes a outros tempos e lugares. A construção temporal do filme ocorre de uma maneira complexa: existem cenas que, necessariamente, não têm conexão entre elas e cabe ao espectador interpretá-las dentro da história.

Neste filme foi escolhida para a investigação a cena inicial<sup>8</sup>. Vê-se Rut, a filha mais nova de aproximadamente 2 anos, andando pelo campo junto com vacas, cavalos e cachorros. São 8 minutos e 10 segundos onde a câmera mostra Rut em meio ao campo do pôr do sol até a noite quando a personagem desaparece no escuro e só é possível ver sua silhueta pelos tropejos que acontecem.



**Figura 4: Cena de *Post Tenebras Lux* (da esquerda para a direita)**

Fonte: imagens capturadas pela autora do trabalho

*Post Tenebras Lux* tem formato de tela 4:3 e em alguns momentos do filme as bordas da imagem são desfocadas e duplicadas. A cena começa de forma ingênua, mostrando uma

<sup>8</sup> No contexto dos cursos de cinema da UFPEL, o trabalho de Bettina Wieth (2014) utiliza esta mesma cena com o propósito de analisar o enquadramento a partir do centrípeto e o centrífugo e seus desdobramentos. A presente análise, de certa maneira, dialoga com esta observação anterior.

menina aparentemente alegre, que balbucia algumas palavras no meio de um campo. O céu é uma mistura das cores azul, rosa e roxo, criadas pelo pôr do sol. Ao redor do campo vêem-se árvores e animais correndo. A câmera vai acompanhando Rut e intercalando planos dos animais que se movem ao redor. Conforme vai anoitecendo a cena parece ficar tensa, como se aquela atmosfera alegre fosse se tornando obscura junto com o anoitecer. O espectador segue a menina que no início da cena se expressa de forma alegre, curiosa, e depois o espectador consegue sentir em sua voz a sensação de medo por estar num total breu, ao som de grilos que de certa forma preenchem o escuro da tela. A cena inicial é uma experiência do sentir. Os elementos da cena não direcionam a uma interpretação da história a não ser através do sentir do espectador a partir do espaço, da natureza, dos animais e dos sons, que são importantes para a percepção causada no sujeito que olha.

Segundo Merleau-Ponty (1989) no estudo da fenomenologia, o sujeito olha o mundo, se faz presente no mundo e da mesma forma ele se olha. Essas percepções mudam a forma de ver constantemente. Na cena investigada, o espectador olha as ações e é olhado por elas a partir do momento em que passa a ter as sensações do lugar. O universo da cena se manifesta nos sentidos de quem assiste, que lança seu olhar na imagem da mesma forma como ela se lança ao interior das percepções. Por ser a primeira, esta cena no campo tem o papel de introduzir ao espectador a diegese fílmica e o espaço da narrativa. No entanto, pode compreender-se que há uma intenção de afetar o sujeito que olha através de uma certa estranheza colocada esteticamente nas imagens.

Rut é apresentada de maneira central na cena, porém o modo como ela observa as coisas ao redor é aparentemente mais importante: o modo como experimenta as poças de água ao pisar nelas, o toque nos cachorros, as palavras que diz. É uma criança em fase de conhecer, experimentar o mundo e, ao entorno de si, a natureza se mostra palpável e ao mesmo tempo irrepresentável. O ambiente pode passar de uma composição de cores confortantes no pôr-do-sol a sons e luzes assustadoras na noite escura, vislumbradas através dos trovões. A sequência de planos desta passagem se coloca quase como uma metáfora das transformações da vida e da natureza através da intempérie, e apresenta ao espectador uma variedade de estímulos.

Rut é seguida pela câmera que tenta sempre centralizá-la. Algumas vezes são mostrados os animais correndo pelo campo como uma subjetiva de Rut. O enquadramento está em constante mutação a medida que a câmera está sempre se movendo enquanto acompanha os animais e Rut pelo espaço. Não só o formato 4:3 faz com que o espectador tenha consciência de que há mais no fora de quadro como toda a ação da cena leva a isto. Rut se movimenta e a câmera vai acompanhando desvendando o espaço que o espectador sabe que

está ali. A menina a todo o momento faz menção ao fora de quadro, seja correndo pra ele, olhando para os animais, falando palavras. O que se vê na imagem é a interação de Rut no espaço e com o que acontece nesse espaço que, para o espectador, está na maioria das vezes no fora de quadro. Nos termos utilizados por Bazin (2014), centrípeto e centrífugo trabalham juntos na imagem para a intenção da cena, da mesma forma como observado mais tarde por Aumont (2004) quando estas posições poderiam ser instâncias da mesma ordem. A imagem constantemente puxa o olhar do espectador para o quadro e joga-o para fora dele.

A questão da atenção na cena parte do mesmo jogo com o olhar do espectador. Rut é a personagem centralizada, até que a câmera mostra o que ela vê: os animais correndo pelo campo. O espectador vê Rut e se vê como Rut pela câmera subjetiva. A menina é um ser em descoberta que olha atenta para o que ocorre a sua volta, corre desequilibradamente, pula nas poças pelo prazer da experiência e fala palavras às vezes sem conexão com a cena. Ao passar de 8 minutos e 10 segundos, o espectador está imerso na cena neste exato jogo de atenção e dispersão que, segundo analisado por Crary (2004), já no fim do século XIX pode coexistir. A cena discorre e o espectador é levado a uma viagem interna. Enquanto acompanha as imagens, perde-se em pensamentos próprios que, às vezes, os planos tenham o levado a pensar. O potencial de subjetividade da cena, até mesmo pelo fato da personagem ser criança, faz com que o sujeito que olha esteja atento e também disperso para suas próprias reflexões ou lembranças, o que o leva a esta forma de estar e não estar da atenção, experimentada pela própria personagem.

O limite material da imagem funciona como um recorte: só é dado ao espectador ver uma parte do todo que compõe a cena. O fato de a cena ter uma relação forte com a natureza do local onde se passa, faz com que reforce a percepção do formato. Isso acontece pois a locação é grande e bastante espaçosa e o formato de tela, por sua vez, é menor que os padrões de cinema. O limite visual da imagem passa a reforçar o que está além dele, tornando mais precisa a relação construída do espectador com o formato e deste com o enquadramento.

Quando questionado a respeito do formato de tela e das bordas desfocadas e duplicadas, Carlos Reygadas respondeu ao entrevistador Craig Williams, pelo site CineVue:

Eu tive a ideia da visão borrada no começo porque eu queria que estivesse longe das imagens digitais de hoje que são tão nítidas. Mas depois, quando nós estávamos instalando aquela lente para imagens borradas, nós aprendemos que, colocando a lente fora de lugar, nós podíamos ter imagem dupla nos cantos. E eu pensei a partir do momento que eu vi, que eram lindas imagens e que eu queria deixá-las no filme

simplesmente porque o fato de que você está fazendo um filme te permite ver as coisas de maneira diferente (REYGADAS, online, s/d)<sup>9</sup>.

Este equipamento e a forma de captação da imagem dizem respeito ao que Barthes, em *A câmara clara* (1984), chama de *Studium*. É possível ver que também faz parte do *Studium* da imagem o uso de algum aparelho *steadycam*<sup>10</sup> deixando a câmera sem trepidar enquanto se movimenta pelo espaço. Essas especificações técnicas são o que permitem a imagem ser da forma como ela é no filme e são guias para as possíveis percepções de quem olha. Por exemplo, a lente própria para o desfoque e a forma como foi mal colocada causa estranheza ao espectador. A distorção na imagem mostra que não há uma busca pela representação fiel do mundo. É um testemunho de que aquela imagem passou pelo olhar de alguém e está sendo reproduzida a partir de uma circunstância específica.

A análise da imagem sobre algum possível *Punctum*, que contempla a teoria de Barthes (1984), recai nas interpretações que a cena pode ter e nas sensações que ela tem potencial para causar. Nesta cena, tem-se como possível *Punctum* o transformar-se da natureza. O passar do tempo na cena, mostra que, do pôr do sol até o breu total, a natureza, os sons, a luz e as sensações mudam. Rut parece se divertir à medida que percebe o mundo ao seu redor e nomeia as coisas, diferindo-se, por isso, dos animais.

Conforme vai anoitecendo, a atmosfera da cena muda e isso se reflete na menina e no espectador. A imagem totalmente escura é iluminada apenas pelos trovões que então criam a silhueta de Rut no enquadramento. A criança que ali se divertia mostra pelo tom da voz que sente medo. E como o espectador sabe que a menina sente medo apenas por sua voz? Neste há um *Punctum*. Os sentidos de um espectador dizem isso, pois a sensação de medo é regularmente familiar a todos. A natureza que geralmente é associada a coisas belas também tem seus fenômenos brutais. Belos e assustadores. Da sensação de leveza e pureza inicial da cena, onde se seguia a criança, o espectador é levado ao amedrontador pensamento de que, apesar de todo o conhecimento e de se distinguir dos outros animais pela consciência de existir, não se pode controlar a natureza. Perto dela, ainda se é frágil.

---

<sup>9</sup> Entrevista publicada em inglês no site da revista. Tradução livre da autora. Texto original: “I had the idea of the blurred sights in the beginning because I wanted to be far from the digital images of today which are so sharp. But then, when we were installing that lens for blurred images, we learnt that, by misplacing the lens, we would have a double image at the sides. And I thought from the moment I saw them that they were beautiful images and that I wanted to keep them in the film simply because the fact that you are making a film permits you to see things differently”. Disponível em: <http://www.cine-vue.com/2013/03/interview-carlos-reygadas-director-of.html>. Acesso em 4/11/2015.

<sup>10</sup> Steadycam é um aparelho com sistema de rolamentos e pesos. A sua função básica é isolar os movimentos do operador de forma que eles não cheguem até a câmara e causem as trepidações.

Fica em evidência na cena em investigação, principalmente por ser a cena inicial do filme, o formato de tela 4:3. A restrição da tela faz com que o espaço mostrado se intensifique para o espectador. Segundo Agamben (2009) sobre a noção de dispositivo, algumas pistas levam a entender que o formato é utilizado na cena com este intuito, impondo ao espectador uma “regra” e sabendo o que se quer dele a partir disso. O formato de tela conversa com a história contada. Os personagens mudam para uma casa a procura de paz, uma vida sossegada. Porém continuam presos em seus desejos, frustrações, problemas consigo e nas relações com as pessoas ao redor. A janela 4:3 aprisiona o espectador em um limitado campo de visão, tendo em vista que ele sabe que poderia estar enxergando mais do que aquilo. Talvez seja a angústia que Reygadas busca passar com o formato. O aprisionamento e a noção de que não se pode ver e nem ter controle sobre tudo que acontece. Os personagens vivem com uma impressão limitada da realidade, até onde a sua percepção permite, e a tela, de certa forma, proporciona essa restrição também ao espectador.

O formato tem influência direta nos enquadramentos. Juntos constroem um sentido, uma determinada atmosfera e estética que se encaixa na história. É isso que o torna dispositivo. Ele ajuda a criar as sensações de estranhamento e desconforto a qual o filme se encaminha, portanto configura um meio de sugestão da percepção pelo diretor.

#### **4. Considerações finais**

O objetivo deste trabalho era analisar, pesquisar e fazer reflexões sobre o formato de tela e enquadramentos em três filmes escolhidos, representando um recorte do cinema contemporâneo latino americano. As três análises englobaram questões de percepção diante do uso do formato de tela enquanto recurso discursivo no filme e de como ele se manifesta nos enquadramentos e nos espectadores. *Sudoeste*, *Jauja* e *Post Tenebras Lux* foram analisados a partir de seis principais autores, sendo eles: Merleau-Ponty (1989) com estudo sobre a fenomenologia; Bazin (2014) com os conceitos de centrípeto e centrífugo na imagem; Jacques Aumont (2004) revisando a teoria de Bazin e colocando como possível a coexistência do centrípeto e do centrífugo na imagem; Jonathan Crary (2004) com a questão da atenção e da distração do espectador; Roland Barthes (1984) com os conceitos de *Studium* e *Punctum* e Giorgio Agamben (2009) com a noção de dispositivo e do que é o contemporâneo.

Durante as análises, foi possível identificar concordâncias e discordâncias entre os filmes relacionadas diretamente com o formato e os enquadramentos respectivos. Algumas observações cruzam estas análises e surgem como resposta aos problemas levantados nesta

pesquisa. Foi observado que o formato de tela causa interferência nos enquadramentos de forma direta e que isso atinge as percepções que podem ser geradas em quem olha, revisando a ideia de “ver e ser visto” da fenomenologia. Tanto *Sudoeste* quanto *Jauja* e *Post tenebras lux* já inicialmente causam certo impacto pelo seu formato de tela diferente do padrão industrial. Bazin, Aumont, Crary e Barthes são utilizados de forma mais pontual, pois a partir deles os enquadramentos e os elementos na imagem foram observados pelo seu potencial de se manifestar no espectador. Os três filmes apresentam enquadramentos que se utilizam do formato de tela em seu favor. *Sudoeste* utiliza composições e ações horizontais, reforçando o aspecto panorâmico da tela. *Jauja* trabalha o deserto como personagem na história, que é reforçado pelo recorte da tela que corta o horizonte. *Post tenebras lux* centraliza personagens como que para chegar ao seu íntimo e ao mesmo tempo distanciando-os do espectador pelo espaço restrito da tela e ainda mais pela distorção utilizada em algumas imagens.

Observou-se que tanto *Jauja* como *Post tenebras lux* provocam sensações parecidas por usarem o mesmo formato de tela. A restrição ao formato 4:3, tendo em vista o padrão industrial 16:9, gera uma intensificação do poder da imagem. O fato do espectador saber que tem seu campo de visão restringido propositalmente fortalece o espaço representado. Além disso, ambos os filmes utilizam também outros recursos para se diferenciar da fidelidade da imagem com a realidade. As bordas arredondadas de *Jauja* e as distorções na imagem de *Post tenebras lux* expressam o distanciamento que estes diretores mantêm do realismo das imagens. Este descontentamento com o cinema reprodutor do mundo passa a ser problematizado no momento em que, com toda a tecnologia disponível, ambos procuraram se afastar e experimentar texturas e formas, destoando de um realismo de imagens ao qual o cinema industrial padrão tende. Dentro deste contexto, os três filmes se encaixam em uma cinematografia que problematiza e reflete sobre questões que se impõem. Neste caso, de forma específica, um certo incômodo com as imagens “assépticas”.

É possível observar também que os três filmes configuram em seu formato de tela a noção de dispositivo. Os diretores fazem uso do formato de maneira coesa com a estética dos planos e com a história. Nos três casos o formato de tela é utilizado de maneira estratégica, instigando determinados sentidos com relação ao que se quer do entendimento do filme. É possível ver, retomando Agamben (2009), a relação de poder sobre o filme que é baseada em uma relação de saber: no momento em que há a compreensão das dimensões técnicas do cinema, em muito decorrentes da tecnologia disponível em um determinado tempo, é possível propor outra forma em um sentido assumido de escolha.

Dentro do recorte proposto, o formato de tela e os enquadramentos nestes três filmes do cinema latino americano contemporâneo mostram a apropriação dos diretores sobre suas obras, como buscam diferentes formas de expressão e a preocupação em instigar o espectador para diferentes sensações, sejam elas um desconforto, um estranhamento ou simplesmente outra forma de ver. É possível pensar, como desdobramento para outras pesquisas, que o formato de tela, quando assumido como escolha, propõe ao espectador um dispositivo onde as imagens o interpelam pela modalidade do “estranhamento”, a proposição de um limite que não é regular na maioria das imagens.

## 5. Referências

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AUMONT, J. MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AUMONT, J. **O olho interminável.** Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARTHES, R. **A câmara clara.** Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Noca Fronteira, 1984.

BAZIN, A. **O que é cinema?** Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CRARY, J. O cinema e a invenção da vida moderna. In: **A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX.** Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 67-95.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito.** In: ABRIL CULTURAL. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Abril, 1989.

REYGADAS, C. **Interview: Carlos Reygadas, 'Post Tenebras'.** Disponível em: <<http://www.cine-vue.com/2013/03/interview-carlos-reygadas-director-of.html>> Acesso: 3 dez. 2015.

## Referências Fílmicas

JAUIA. Lisandro Alonso. Argentina, 2014, filme 35 mm.

NO. Pablo Larraín. Chile, 2012, vídeo.

O HOMEM DAS MULTIDÕES. Cao Guimarães, Marcelo Gomes. Brasil, 2013, digital.

POST TENEBRAS LUX. Carlos Reygadas. México, 2012, filme 35 mm.

SUDOESTE. Eduardo Nunes. Brasil, 2012, digital.