

O formato de tela e o enquadramento em filmes do cinema contemporâneo latino-americano¹

Francine MÜLLER ANTUNES²

Guilherme Carvalho da ROSA³

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS

Resumo

Este trabalho tem como tema o formato de tela e sua relação com o enquadramento dentro do objeto fílmico. *Post Tenebras Lux* (Carlos Reygadas, México, 2012) e *Jauja* (Lisandro Alonso, Argentina, 2014) são filmes contemporâneos que fazem a escolha de formatos de tela distintos dos padrões ofertados pela indústria do audiovisual atualmente. Cenas específicas de cada filme foram analisadas a partir de questões fenomenológicas, do cinema e da pintura, para refletir sobre a intersecção formato de tela/enquadramento e espectador.

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

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, como 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.

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

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

² Graduada do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel, email: framantunes@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel, email: guilhermecarvalhodarosa@gmail.com

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) e *Jauja* (Lisandro Alonso, Argentina, 2014), ambos com formato em 4:3⁴.

As teorias propostas 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). Roland Barthes (1984) integra a pesquisa com os conceitos de *Studium* e *Punctum*, assim como 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 dispositivo⁵, definida a partir de Giorgio Agamben (2009).

Atualmente, o padrão tecnológico dominante é composto pelas imagens com proporção 16:9 (1,78:1), oriundas 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. 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.

Dentro desta proposta, algumas questões são levantadas. A primeira delas é se o formato de tela pode ter relação com os enquadramentos nos filmes. Em caso afirmativo, como pode ocorrer 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.

⁴ Proporção de tela originada no princípio do cinema, quando o formato de tela era regido pelo tamanho da película.

⁵ 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.

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.

2. Revisão Teórica

Nesta parte, revisaremos 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). Entra também na revisão o autor Roland Barthes (1984) e 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”, 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 centrípeto 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 centrífugo. 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, e 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.

Roland Barthes é utilizado nesse trabalho a partir do livro *A câmara clara; notas sobre a fotografia* (1984), onde desdobra certas reflexões próprias sobre a essência das fotos. 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 fotográfica é utilizada ela produz um determinado efeito na imagem. Já o *Punctum* diz respeito à subjetividade, à relação da fotografia 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.

Por último, 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. 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 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 panorâmica⁶ 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

⁶ 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.

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.



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

Fonte: imagens capturadas 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 com o olho sentindo-se “confortável” na composição do plano, o espectador é levado para fora através da *mise-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.

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 campo⁷. Para que se tenha esse efeito é necessário que a abertura do diafragma⁸ 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.

⁷ A profundidade de campo diz respeito à distância, em profundidade, de nitidez na imagem. Ela está inversamente relacionada com a abertura do diafragma.

⁸ 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.

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 capazes de “punzir” 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. 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 quadro⁹.

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

⁹ 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.

comentou¹⁰ 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 *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*.

3.2 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. 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. 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,

¹⁰ A pesquisadora estava presente no Festival durante a fala do diretor.

mostrando uma 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 vêm-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.

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)¹¹.

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

¹¹ 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.

Studium da imagem o uso de algum aparelho *steadycam*¹² 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.

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. Da sensação de leveza e pureza inicial da cena, onde se seguia a criança, o espectador é levado aos fenômenos brutais da natureza. Belos e assustadores. Faz pensar 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.

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

¹² *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.

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 dois filmes escolhidos, representando um recorte do cinema contemporâneo latino americano. As duas 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. *Jauja* e *Post Tenebras Lux* foram analisados a partir de cinco 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; 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, algumas observações se cruzam 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. *Jauja* e *Post tenebras lux* já inicialmente causam certo impacto pelo seu formato de tela diferente do padrão industrial. Bazin, Aumont 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 dois filmes apresentam enquadramentos que se utilizam do formato de tela em seu favor. *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 dois 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 ambos 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 dois 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 dois 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: Papyrus, 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

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

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