

Quadro e plano, enquadramento e decupagem

1

Partamos de definições muito simples, sob pena de corrigi-las mais tarde. Chamamos *enquadramento a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios*. O quadro constitui, portanto, um conjunto que tem um grande número de partes, isto é, de elementos que entram, eles próprios, em subconjuntos. Podemos operar nele uma redução. Evidentemente, as próprias partes são também imagem. O que leva Jakobson a dizer que são objetos-signos, enquanto para Pasolini são "cinememas".* Entretanto, tal terminologia sugere aproximações com a linguagem (os cinememas seriam como fonemas e o plano como um monema) que não parecem necessárias.¹ Pois se o quadro tem um análogo, é mais do lado de um sistema informático do que lingüístico. Os elementos constituem dados, ora muito numerosos, ora em número reduzido. O quadro é, portanto, inseparável de duas tendências — à saturação ou à rarefação. Particularmente a tela larga e a profundidade de campo

(*) Para distinguir da palavra "cinema", traduzi por "cinemema" o termo que Pasolini utiliza, por analogia com os fonemas, para designar, na relação criativa entre o plano e seus objetos, as unidades lingüísticas mínimas no cinema; os "cinememas" seriam "os objetos (objetivamente em número infinito) que pertencem à realidade e que estão compreendidos no plano". Note-se ainda que, para Pasolini, a dupla articulação no cinema não consistiria nessa relação entre o plano e seus objetos, mas na relação criativa entre toda a ordem dos planos e toda a ordem dos objetos dos quais eles são compostos. Ver a esse respeito o cap. "Théorie des raccords", in Pasolini, P. P., *L'Expérience Hérétique — Langue et Cinéma*, Prefácio de Maria Antonietta Macciocchi, Paris, Payot, 1976. (N. T.)

(1) Cf. Pasolini, *L'Expérience Hérétique*, Paris, Payot, pp. 263-265.

permitiram a tal ponto a multiplicação dos dados independentes, que uma cena secundária aparece na frente enquanto o principal se passa ao fundo (Wyer), ou que nem se pode mais fazer diferença entre o principal e o secundário (Altman). Em contrapartida, imagens rarefeitas são produzidas ou quando a tônica é colocada sobre um único objeto (em Hitchcock, o copo de leite iluminado do interior, em *Suspeita*; a brasa do cigarro no retângulo negro da janela em *Janela Indiscreta*), ou quando o conjunto é esvaziado de certos subconjuntos (as paisagens desertas de Antonioni, os interiores evacuados de Ozu). O máximo de rarefação pode ser atingido com o conjunto vazio, quando a tela fica inteiramente negra ou branca. Hitchcock dá um exemplo disso em *Quando Fala o Coração*, quando um copo de leite invade a tela, deixando apenas uma imagem branca vazia. Mas em ambos os extremos, rarefação ou saturação, o quadro nos ensina desse modo que a imagem não se dá apenas a ver. Ela é tão legível quanto visível. O quadro tem essa função implícita de registrar informações não apenas sonoras, mas visuais. Se vemos muito poucas coisas numa imagem é porque não sabemos lê-la bem, avaliamos mal tanto a sua rarefação quanto a sua saturação. Haverá uma pedagogia da imagem, especialmente com Godard, quando esta função for levada a se explicitar, quando o quadro passar a valer enquanto superfície opaca de informação, ora perturbada pela saturação, ora reduzida ao conjunto vazio, à tela branca ou negra.²

Em segundo lugar, o quadro sempre foi geométrico ou físico, se constitui o sistema fechado em relação a coordenadas escolhidas ou em relação a variáveis selecionadas. Assim, ora o quadro é concebido como uma composição de espaço em paralelas e diagonais, constituindo um receptáculo de modo tal que as massas e linhas da imagem que vêm ocupá-lo encontrarão um equilíbrio, e seus movimentos, uma invariante. É o que frequentemente acontece com Dreyer; Antonioni parece chegar ao limite dessa concepção geométrica do quadro, que preexiste ao que nele vem se inscrever (*O Eclipse*³). Ora o quadro é concebido como uma construção dinâmica em ação, que depende estreitamente da cena, da imagem, dos persona-

(2) Noël Burch, *Praxis du Cinema*, p. 86: a propósito da tela negra ou branca, quando ela não serve mais simplesmente de "pontuação", mas assume um "valor estrutural".

(3) Claude Ollier, *Souvenirs Écran*, Cahiers du Cinéma-Gaillard, p. 88. É o que Pasolini analisava como "enquadramento obsessante" em Antonioni (*L'Expérience Hérétique*, p. 148). (Os filmes são citados pelo seu título brasileiro. Quando não foram exibidos entre nós, procurou-se, sempre que possível, citar o seu título original. Alguns filmes russos e japoneses não exibidos no Brasil ficaram com seus títulos franceses. N. T.)

gens e dos objetos que o preenchem. O procedimento da íris em Griffith, que primeiro isola um rosto, depois abre-se e mostra as suas imediações; as pesquisas de Eisenstein, inspiradas no desenho japonês, que adaptam o quadro ao tema; a tela variável de Gance, que se abre e fecha “segundo as necessidades dramáticas”, como um “acordeom visual”: desde o início houve essa tentativa de variações dinâmicas do quadro. De qualquer modo, o enquadramento é limitação.⁴ Mas, de acordo com o próprio conceito, os limites podem ser concebidos de dois modos, matemático ou dinâmico: ou como condições para a existência dos corpos cuja essência os limites vão fixar, ou como algo que se estende precisamente até onde vai a potência do corpo existente. Desde a filosofia antiga, este era um dos principais aspectos da oposição entre platônicos e estóicos.

De uma outra maneira, o quadro é ainda geométrico ou físico em relação às partes do sistema que ele ao mesmo tempo separa e reúne. No primeiro caso, o quadro é inseparável de acentuadas distinções geométricas. Uma belíssima imagem de *Intolerância*, de Griffith, corta a tela segundo uma vertical que corresponde à muralha de Babilônia, enquanto vê-se, à direita, o rei avançar numa horizontal superior, adarve no alto da muralha, e à esquerda, os carros entrando e saindo numa horizontal inferior, às portas da cidade. Eisenstein estuda os efeitos da secção áurea na imagem cinematográfica; Dreyer explora as horizontais e as verticais, as simetrias, o alto e o baixo, as alternâncias de preto e branco; os expressionistas desenvolvem diagonais e contradiagonais, figuras piramidais ou triangulares, o choque dessas massas, toda uma pavimentação do quadro “onde se desenham como que quadrados negros e brancos de um tabuleiro de xadrez” (*Os Nibelungos e Metrópolis*, de Lang⁵). Até a luz é objeto de uma ótica geométrica, quando se organiza com as trevas em duas metades, ou em riscas alternantes, segundo uma tendência do expressionismo (Wiene, Lang). As linhas de separação dos grandes elementos da Natureza desempenham, evidentemente, um papel fundamental — como nos céus de Ford: a separação entre o céu e a terra, a terra reconduzida para a parte inferior da tela. Mas há também a água e a terra, ou a linha fina e alongada que separa o

(4) Num trabalho inédito que compreende entrevistas com *camera-men*, Dominique Villain analisa estas duas concepções do enquadramento: *Le cadrage cinématographique*. (O termo *cadreur*, que traduzi por *camera-man*, define aquele que enquadra a imagem. Essa função é exercida pelo diretor ou pelo *camera-man*. N. T.)

(5) Lotte Eisner, *L'Écran Démoniaque*, Encyclopédie du Cinéma, p. 124.

ar da água, quando a água esconde um fugitivo no fundo, ou quando asfixia uma vítima no limite da superfície (*O Fugitivo*, de Roy, e *Uma Lição para não Esquecer*, de Newman). Em geral as potências da Natureza não são enquadradas da mesma maneira que as pessoas ou as coisas, nem os indivíduos do mesmo modo que as multidões, nem os subelementos do mesmo modo que os termos. Tanto assim que há no quadro muitos quadros diferentes. As portas, as janelas, os guichês, as lucarnas, as janelas dos carros, os espelhos são outros tantos quadros dentro do quadro. Os grandes autores têm afinidades particulares com um ou outro desses quadros segundos, terceiros, etc. E é através desses encaixes de quadros que as partes do conjunto ou do sistema fechado se separam, mas também conspiram e se reúnem.

Por outro lado, a concepção física ou dinâmica do quadro induz a conjuntos vagos que passam a se dividir somente em zonas ou discos.* O quadro não é mais o objeto de divisões geométricas, mas de gradações físicas. Então, as partes do conjunto valem como partes intensivas e o próprio conjunto é uma mistura que passa por todas as partes, por todos os graus de sombra e luz, por toda a escala do claro-escuro (Wegener, Murnau). Trata-se da outra tendência da ótica expressionista, embora certos autores participem das duas, dentro ou fora do expressionismo. É a hora em que não se pode mais distinguir a aurora do crepúsculo, nem o ar da terra ou a água da terra, no grande misto de um pântano ou de uma tempestade.⁶ Aqui, é através dos graus da mistura que as partes se distinguem ou se confundem, numa transformação contínua dos valores. O conjunto não se divide em partes sem mudar a cada vez de natureza: não se trata nem do divisível nem do indivisível, mas do “dividual”. É verdade que já era esse o caso da concepção geométrica: era o encaixe dos quadros que indicava então as mudanças de natureza. A imagem cinematográfica é sempre dividual. A razão última disso é que a tela, enquanto quadro dos quadros, confere uma medida comum àquilo que não a tem, plano distante de paisagem e primeiro plano de

(*) Disco luminoso: termo de ótica. Zonas de Fresnel são regiões imaginárias em que se divide uma abertura num anteparo para analisar a difração de uma onda eletromagnética. A difração é o desvio sofrido pela luz ao passar por um obstáculo tal como as bordas de uma fenda em um anteparo. Ao passar pela fenda, a luz sofre uma difração; o feixe luminoso vai aparecer sobre o anteparo como decomposto em um disco luminoso central rodeado por anéis concêntricos cada vez menos luminosos. Entre o disco central e o primeiro anel, e depois entre os anéis sucessivamente, há regiões de sombra chamadas zonas. (N. T.)

(6) Cf. Bouvier e Leutrat, *Noxferatu*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, pp. 75-76.

rosto, sistema astronômico e gota de água, partes que não apresentam um mesmo denominador de distância, de relevo, de luz. Em todos esses sentidos, o quadro assegura uma desterritorialização da imagem.

Em quarto lugar, o quadro se reporta a um ângulo de enquadramento. É que o próprio conjunto fechado é um sistema ótico que remete a um ponto de vista sobre o conjunto das partes. Evidentemente, o ponto de vista pode ser ou parecer insólito, paradoxal: o cinema mostra pontos de vista extraordinários, rente ao chão, de cima para baixo, de baixo para cima, etc. Mas eles parecem submetidos a uma regra pragmática que não vale apenas no cinema de narração: para não caírem num esteticismo vazio, eles devem se explicar, devem se revelar normais ou regulares, seja do ponto de vista de um conjunto mais amplo que compreende o primeiro, seja do ponto de vista de um elemento inicialmente despercebido, não dado, do primeiro conjunto. Em Jean Mitry encontramos a descrição de uma seqüência exemplar a esse respeito (*Não Matarás*, de Lubitsch): num *travelling** lateral a meia altura, a câmera mostra um muro de espectadores vistos de costas e tenta se insinuar até a primeira fila; e então se detém sobre um perna cuja perna ausente propicia uma mirada no espetáculo, o desfile militar que passa. Ela enquadra, portanto, a perna válida, a muleta, e, sob o coto, o desfile. Eis um ângulo de enquadramento eminentemente insólito. Mas um novo plano mostra um outro inválido atrás do primeiro, um homem-tronco que vê precisamente deste modo o desfile, e que atualiza ou efetua o ponto de vista precedente.⁷ Dir-se-á então que o ângulo de enquadramento era justificado. Entretanto esta regra pragmática não vale sempre, ou, pelo menos, quando vale, não esgota o caso. Bonitzer elaborou o conceito muito interessante de "desenquadramento" para designar estes pontos de vista anormais que não se confundem com uma perspectiva oblíqua ou um ângulo paradoxal, e remetem a uma outra dimensão da imagem.⁸ Deles encontraríamos exemplos nos quadros cortantes de Dreyer, os rostos cortados pela borda da tela em *A Paixão de Joana d'Arc*. Mas, mais ainda, como veremos, os espaços vazios à maneira de Ozu, que enquadram uma zona morta, ou então os espaços desconectados à maneira de Bresson, cujas partes não se juntam, excedem qualquer justificação

(*) O uso tem consagrado entre nós o termo inglês *travelling*, em vez da sua tradução "carrinho". (N. T.)

(7) Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, II, Ed. Universitaires, pp. 78-79.

(8) Pascal Bonitzer, "Décadrages", *Cahiers du Cinéma*, n° 284, jan. 1978.

narrativa ou, mais geralmente, pragmática, e vêm talvez confirmar que a imagem visual tem uma função legível, para além de sua função visível.

Resta o extracampo.* Não se trata de uma negação; também não basta defini-lo pela não-coincidência entre dois quadros, dos quais um seria visual e o outro, sonoro (em Bresson, por exemplo, quando o som testemunha pelo que não se vê e "revez" com o visual em vez de reiterá-lo⁹). O extracampo remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê. É verdade que esta presença é problemática, e remete por sua vez a duas novas concepções do enquadramento. Se retomarmos a alternativa de Bazin, máscara ou quadro,** ora o quadro opera um recorte móvel, segundo o qual todo conjunto se prolonga num conjunto homogêneo mais vasto com o qual ele comunica, ora como um quadro pictural que isola um sistema e neutraliza seu contexto. Esta dualidade se exprime de modo exemplar entre Renoir e Hitchcock; para o primeiro, o espaço e a ação sempre excedem os limites do quadro, que opera apenas uma extração em uma área; no segundo, o quadro opera um "aprisionamento de todos os componentes", e age muito mais como uma armação de tapeçaria do que como quadro pictural ou teatral.

(*) Esse termo tem sido traduzido entre nós por *espaço fora do campo*, *espaço em off* ou ainda, menos correntemente, por *extracampo*. Optamos pelo último termo, tendo em vista justamente a particularidade da análise do autor, que vai distinguir nesta noção dois aspectos, um dos quais — como se verá — não se refere à presença virtual do espaço. Há para Deleuze, de um lado, um aspecto relativo no extracampo, através do qual um sistema fechado remete no espaço a um conjunto que não se vê, e que pode por sua vez vir a ser visto, sob pena de suscitar um novo conjunto não visto; há, de outro lado, um aspecto absoluto, através do qual o sistema fechado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visual. Aqui sua junção seria introduzir o trans-espacial e o espiritual no sistema constituído pelo quadro. Em razão da distinção desse segundo aspecto, que para Deleuze sempre acompanha o primeiro, e cuja análise confere a nosso ver uma nova dimensão à própria noção de extracampo, preferimos adotar um termo que não se limitasse à referência ao espaço. (N. T.)

(9) Bresson, *Notes sur le Cinématographe*, Gallimard, pp. 61-62: "Um som nunca deve vir em socorro de uma imagem, nem uma imagem em socorro de um som (...). Som e imagem não devem se ajudar mutuamente, mas trabalhar cada um por sua vez numa espécie de revezamento".

(**) A conhecida oposição de Bazin — quadro ou máscara — extraída da comparação que o crítico faz entre a tela de cinema e o quadro pictural perde, na tradução, o realce que o idioma francês lhe confere. Para Bazin, o quadro pictural abre o espaço contemplativo apenas para o interior, enquanto a tela de cinema, ao contrário, sugere o prolongamento para o exterior daquilo que é mostrado. Para sustentar a sua comparação, Bazin recorre ao termo *máscara* (*cache*; de *cache*, esconder), usado em fotografia e em cinema para designar o papel negro ou o filtro que esconde parte da película a ser impressionada. Esta técnica tem por efeito, ao esconder parte da cena ou objeto fotografado ou filmado, mostrar apenas "uma parte da realidade". Ao invocar a técnica da máscara em relação ao quadro cinematográfico, a tela constituiria para Bazin justamente esta superfície que a máscara teria deixado visível, e que seria, ela própria parte de uma superfície ainda maior. Por isto a tela cinematográfica teria para Bazin esse poder de sugerir a existência de um prolongamento daquilo que se vê: ela seria "centrífuga", ao contrário do quadro, que seria "centrípeto". *Qu'est-ce que le Cinéma*, Ed. du Cerf, 1958. (N. T.)

Mas, se um conjunto parcial só se comunica formalmente com o seu extracampo através das características positivas do quadro e do reenquadramento, por sua vez um sistema fechado, mesmo muito fechado, só aparentemente suprime o extracampo, e também lhe atribui, a seu modo, uma importância decisiva, mais decisiva ainda.¹⁰ Todo enquadramento determinará um extracampo. Não há dois tipos de quadro, dos quais apenas um remeteria ao extracampo, mas sim dois aspectos muito diferentes do extracampo, remetendo cada um a um modo de enquadrar.

A divisibilidade da matéria significa que as partes entram em conjuntos variados, que não param de se subdividir em subconjuntos ou são, eles próprios, o subconjunto de um conjunto mais vasto, ao infinito. É por isto que a matéria se define ao mesmo tempo pela tendência em constituir sistemas fechados e pelo inacabamento dessa tendência. Todo sistema fechado é também comunicante. Há sempre um fio para ligar o copo de água açucarada ao sistema solar, e qualquer conjunto a um conjunto mais vasto. Este é o primeiro sentido do que chamamos extracampo: se um conjunto é enquadrado, logo visto, há sempre um conjunto maior ou um outro com o qual o primeiro forma um maior, que por sua vez, pode ser visto desde que suscite um novo extracampo, etc. O conjunto de todos esses conjuntos forma uma continuidade homogênea, um universo ou um plano de matéria propriamente ilimitado. Mas certamente não se trata de um "todo", apesar de este plano ou estes conjuntos cada vez maiores guardarem necessariamente uma relação indireta com o todo. São bem conhecidas as contradições insolúveis em que caímos quando tratamos o conjunto de todos os conjuntos como um todo. Não é que a noção de todo seja desprovida de sentido; mas ela não é um conjunto e não tem partes. A noção de todo é antes o que impede cada conjunto, por maior que seja, de se fechar sobre si próprio, e o que o força a se prolongar num conjunto maior. O todo é, pois, como o fio que atravessa os conjuntos e confere a cada um a possibilidade necessariamente realizada de comunicar um com o outro, ao infinito. O todo é também o Aberto, e remete mais ao

(10) O estudo mais sistemático do extracampo foi realizado por Noël Burch, justamente a propósito de *Nana*, de Renoir (*Praxis du Cinéma*, pp. 30-51). É de desse ponto de vista que Jean Narboni opõe Hitchcock a Renoir (*Hitchcock, Cahiers du Cinéma*, "Visages d'Hitchcock", p. 37). Mas, como lembra Narboni, o quadro cinematográfico é sempre uma máscara, como o entendia Bazin: é por isto que o enquadramento fechado de Hitchcock também tem seu extracampo, ainda que de um modo completamente diferente do que em Renoir (não mais "um espaço contínuo e homogêneo ao espaço da tela", mas um "espaço em *off* descontinuo e heterogêneo ao da tela", que define virtualidades).

tempo ou até ao espírito do que à matéria e ao espaço. Qualquer que seja a relação entre os dois, não confundiremos, portanto, o prolongamento dos conjuntos uns através dos outros, e a abertura do todo que passa em cada um. Um sistema fechado nunca é absolutamente fechado; mas, por um lado, ele é ligado no espaço a outros sistemas por um fio mais ou menos "tênué", e por outro é integrado ou reintegrado a um todo que lhe transmite uma duração ao longo desse fio.¹¹ Por conseguinte, talvez não baste distinguir, com Burch, um espaço concreto e um espaço imaginário do extracampo, o imaginário tornando-se concreto quando entra por sua vez num campo — portanto, quando deixa de ser extracampo. Pois é em si mesmo, ou enquanto tal, que o extracampo já contém dois aspectos que diferem por natureza: um aspecto relativo, através do qual um sistema fechado remete no espaço a um conjunto que não se vê e que pode, por sua vez, ser visto, com o risco de suscitar um novo conjunto não visto, ao infinito; um aspecto absoluto, através do qual o sistema fechado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível.¹² *Os desenquadramentos que não se justificam "pragmaticamente" remetem precisamente a este segundo aspecto como à sua razão de ser.*

Num caso, o extracampo designa o que existe alhures, ao lado ou em volta; noutro caso, atesta uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe, mas antes que "insiste" ou "subsiste", um Alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. Sem dúvida, esses dois aspectos do extracampo se misturam constantemente. Mas quando consideramos uma imagem enquadrada como um sistema fechado, podemos dizer que um aspecto se sobrepõe ao outro segundo a natureza do "fio". Quanto mais grosso for o fio que liga o conjunto visto a outros conjuntos não vistos, melhor o extracampo cumpre sua primeira função, que é de acrescentar espaço ao espaço. Mas, quando o fio é muito tênue, ele não se contenta em reforçar o fechamento do quadro, ou em eliminar a relação com o exterior. Ele não garante, evidentemente, uma iso-

(11) Bergson desenvolveu todos esses pontos em *L'Évolution Créatrice*, cap. I. Sobre o "fio tênue", cf. p. 503 (10); 49.

(12) Bonitzer objetava a Burch que não existe "devir-campo do extracampo" e que o extracampo continua imaginário, mesmo quando se atualizou sob efeito de um *raccord*: alguma coisa sempre fica fora do campo, e, segundo Bonitzer, é a própria câmera, que pode aparecer a seu modo, mas introduzindo uma nova dualidade na imagem. (*Le Regard et la Voix*, 10-18, p. 17.) Estas observações de Bonitzer nos parecem inteiramente fundadas. Mas acreditamos que existe no próprio extracampo uma dualidade interna, que não remete apenas ao instrumento de trabalho.

lação completa do sistema relativamente fechado, o que seria impossível. Mas quanto mais tênue for, mais a duração desce no sistema como uma aranha, melhor o extracampo realiza sua outra função, que é a de introduzir o transespacial e o espiritual no sistema que nunca é perfeitamente fechado. Dreyer havia feito disto um método ascético: quanto mais a imagem é espacialmente fechada, reduzida até a duas dimensões, mais ela está apta a *se abrir* para uma quarta dimensão, que é o tempo, e para uma quinta, que é o Espírito, a decisão espiritual de Joana ou de Gertrud.¹³ Quando Claude Ollier define o quadro geométrico de Antonioni, não diz apenas que o personagem esperado ainda não está visível (primeira função do extracampo), mas também que ele se encontra momentaneamente numa zona de vazio, “branco sobre o branco impossível de filmar”, propriamente invisível (segunda função). E, de uma outra maneira, os quadros de Hitchcock não se contentam em neutralizar as imediações, em levar tão longe quanto possível o sistema fechado e em aprisionar na imagem o máximo de componentes; ao mesmo tempo farão da imagem uma *imagem mental*, aberta (como veremos) para um jogo de relações puramente pensadas, que tecem um todo. É por isso que dizíamos: há sempre um extracampo, mesmo na imagem mais fechada. E há sempre, simultaneamente, dois aspectos do extracampo: a relação atualizável com outros conjuntos, a relação virtual com o todo. Mas num caso a segunda relação, a mais misteriosa, será atingida indiretamente, no infinito, por intermédio e extensão da primeira, na sucessão das imagens; no outro caso ela será atingida mais diretamente, na própria imagem, através da limitação e neutralização da primeira.

Resumamos os resultados desta análise do quadro. O enquadramento é a arte de escolher as partes de todos os tipos que entram num conjunto. Tal conjunto é um sistema fechado, relativa e artificialmente fechado. O sistema fechado determinado pelo quadro pode ser considerado em relação aos dados que ele comunica aos espectadores: ele é informático, e saturado ou rarefeito. Considerado em si mesmo e como limitação, é geométrico ou físico-dinâmico. Considerado na natureza de suas partes, ainda é geométrico ou, então, físico e dinâmico. É um sistema ótico, quando o consideramos em relação ao ponto de vista, ao ângulo de enquadramento: então ele é pragmaticamente justificado, ou exige uma justificação

(13) Dreyer, citado por Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Ed. du Cerf, p. 353.

mais elevada. Enfim, determina um extracampo, seja sob a forma de um conjunto mais vasto que o prolonga, seja sob a forma de um todo que o integra.

2

A decupagem é a determinação do plano, e o plano a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado, entre elementos ou partes do conjunto. Mas, como já observamos, o movimento diz respeito também a um todo, que difere em natureza do conjunto. O todo é o que muda, é o aberto ou a duração. O movimento exprime, portanto, uma mudança do todo, ou uma etapa, um aspecto dessa mudança, uma duração ou uma articulação de duração. Assim, o movimento tem duas faces, tão inseparáveis quanto o direito e o avesso, o recto e o verso: ele é relação entre partes, e é afecção do todo. Por um lado, modifica as posições respectivas das partes de um conjunto, que são como seus cortes, cada uma imóvel em si mesma; por outro lado, ele próprio é o corte móvel de um todo, cuja mudança exprime. Sob um aspecto é dito relativo; sob o outro, é dito absoluto. Consideremos um plano fixo onde personagens se movimentam: eles modificam suas posições respectivas num conjunto enquadrado; mas esta modificação seria totalmente arbitrária se não exprimissem também algo que está mudando, uma alteração qualitativa mesmo ínfima no todo que passa por este conjunto. Consideremos um plano onde a câmera se movimenta: ela pode ir de um conjunto a outro, modificar a posição respectiva dos conjuntos — tudo isso só é necessário se a modificação relativa exprime uma mudança absoluta do todo que passa por estes conjuntos. Por exemplo: a câmera segue um homem e uma mulher que sobem uma escada e chegam a uma porta, que o homem abre; em seguida a câmera os deixa e retrocede num único plano, contorna a parede exterior do apartamento, atinge a escada descendo-a de costas, desemboca na calçada e se ergue pelo exterior até a janela opaca do apartamento visto de fora. Tal movimento, que modifica a posição relativa de conjuntos imóveis, só é necessário se exprime algo que está acontecendo, uma mudança num todo que passa, ele mesmo, por estas modificações: a mulher está sendo assassinada, ela entrara livre e não pode mais esperar socorro algum, o assassinato é inexorável.

Argumentar-se-á que este exemplo (*Frenesi*, de Hitchcock) é um caso de elipse na narração. Mas, que haja elipse ou não, ou mesmo que haja narração ou não, não importa por enquanto. O que conta nesses exemplos é que o plano, seja ele qual for, tem como que dois pólos: em relação aos conjuntos no espaço, onde ele introduz modificações relativas entre elementos ou subconjuntos; em relação a um todo, do qual exprime uma mudança absoluta na duração. Este todo nunca se contenta em ser elíptico, nem narrativo, embora possa sê-lo. Mas qualquer que seja, o plano tem sempre dois aspectos: por um lado, apresenta modificações de posição relativa num conjunto ou conjuntos, por outro, exprime mudanças absolutas num todo ou no todo. Em geral, o plano tem uma face voltada para o conjunto, do qual traduz as modificações entre as partes, e uma outra voltada para o todo, do qual exprime a mudança ou, pelo menos, uma mudança. Disto decorre a situação do plano, que pode ser definido abstratamente como intermediário entre o enquadramento do conjunto e a montagem do todo. Ora voltado para o pólo do enquadramento, ora para o pólo da montagem. O plano é o movimento considerado em seu duplo aspecto: translação das partes de um conjunto que se estende no espaço, mudança de um todo que se transforma na duração.

Não se trata apenas de uma determinação abstrata do plano. Pois o plano encontra sua determinação concreta na medida que está sempre garantindo a passagem de um aspecto ao outro, a ventilação ou a distribuição dos dois aspectos, sua perpétua conversão. Retomemos os três níveis bergsonianos: os conjuntos e suas partes; o todo que se confunde com o Aberto ou a mudança na duração; o movimento que se instaura entre as partes ou os conjuntos, mas que também exprime a duração, isto é, a mudança do todo. O plano é como o movimento que está sempre assegurando a conversão, a circulação. Ele divide e subdivide a duração segundo os objetos que compõem o conjunto, ele reúne os objetos e os conjuntos em uma única e mesma duração. Está sempre dividindo a duração em subdurações, elas próprias heterogêneas, e reunindo-as numa duração imanente ao todo do universo. Posto que é uma consciência que opera tais divisões e reuniões, dir-se-á do plano que ele age como uma consciência. Mas a única consciência cinematográfica — não somos nós, o espectador, nem o herói — é a câmera, ora humana, ora inumana ou sobre-humana. Que se considere o movimento da água, o de um pássaro ao longe e o de um personagem num barco: eles se confundem em uma percepção única, um todo tranqüilo da

natureza humanizada. Mas eis que o pássaro, uma gaivota comum, avança e vem ferir a pessoa: os três fluxos se dividem e tornam-se exteriores uns aos outros. O todo se formará de novo, mas terá mudado: terá se tornado a consciência única ou a percepção de um todo dos pássaros, afirmando uma natureza inteiramente passarificada, voltada contra o homem, numa espera infinita. E se redividirá novamente quando os pássaros atacarem, de acordo com os modos, os lugares, as vítimas de seu ataque. E se constituirá de novo graças a uma trégua, quando o humano e o inumano entrarem numa relação indecisa (*Os Pássaros*, de Hitchcock). Tanto poderemos dizer que a divisão está entre dois todos, quanto que o todo está entre duas divisões.¹⁴ O plano, isto é, a consciência, traça um movimento que faz com que as coisas entre as quais se estabelece não parem de se reunir em um todo, e o todo de se dividir entre as coisas (o Dividual).

É o próprio movimento que se decompõe e se recompõe. Decompõe-se segundo os elementos entre os quais joga num conjunto: os que permanecem fixos, aqueles aos quais o movimento é atribuído, os que fazem ou sofrem tal movimento simples ou divisível... Mas também se recompõe em um grande movimento complexo indivisível segundo o todo cuja mudança exprime. Podemos considerar certos grandes movimentos como a assinatura própria de um autor, a caracterizar o todo de um filme ou até o todo de uma obra, mas que ressoam com o movimento relativo de tal imagem assinada, ou de tal detalhe na imagem. Num estudo exemplar sobre *Fausto*, de Murnau, Eric Rohmer mostrava como os movimentos de expansão e de contração se distribuíam entre as pessoas e os objetos num "espaço pictural", mas também exprimiam verdadeiras Idéias no "espaço filmico", o Bem e o Mal, Deus e Satã.¹⁵ Orson Welles descreve muitas vezes dois movimentos que se compõem, dos quais um é como uma fuga horizontal linear numa espécie de jaula alongada e estriada, com abertura, e o outro como um traçado circular cujo eixo vertical opera, no sentido da altura, uma *plongée* ou *contre-plongée*:* se esses movimentos já são aqueles que animam a obra literária de Kafka, concluiremos que existe uma afinidade entre Welles e Kafka que não se reduz ao filme *O Processo*, mas antes

(14) Sobre a separação e a reunião dos fluxos, cf. Bergson, *Durée et Simultanité*, cap. 3 (Bergson toma por modelo os três fluxos: de uma consciência, de uma água que escoia e de um pássaro que voa).

(15) Eric Rohmer, *L'Organisation de l'Espace dans le Faust de Murnau*, Col. 10-18.

(*) Usa-se mais comumente a forma francesa do que a sua tradução "câmera alta" e "câmera baixa". (N. T.)

explica por que Welles precisou confrontar-se diretamente com Kafka; se tais movimentos aparecem de novo e se combinam profundamente em *O Terceiro Homem* de Reed, concluiremos que Welles foi mais que um ator nesse filme, e participou intimamente da sua construção, ou que Reed foi um discípulo inspirado de Welles. Em muitos de seus filmes, Kurosawa tem uma assinatura que parece um ideograma japonês fictício: um grosso traço vertical desce de alto a baixo da tela, enquanto dois movimentos laterais mais finos a atravessam da direita para a esquerda e da esquerda para a direita; um movimento complexo desse tipo, como veremos, tem relação com o todo do filme, com uma maneira de conceber o todo de um filme. Ao analisar certos filmes de Hitchcock, François Regnault distinguia para cada um deles um movimento global ou uma "forma principal, geométrica ou dinâmica", que poderiam aparecer em estado puro nos créditos: "as espirais de *Um Corpo que Cai*, as linhas quebradas e a estrutura contrastada por alternância em preto e branco de *Psicose*, as coordenadas cartesianas em flecha de *Intriga Internacional*. E talvez os grandes movimentos desse filme sejam, por sua vez, componentes de um movimento ainda maior, que exprimiria o todo da obra de Hitchcock, e a maneira segundo a qual esta obra evoluiu, se transformou. Mas não menos interessante é a outra direção, segundo a qual um grande movimento, voltado para um todo que muda, se decompõe em movimentos relativos, em formas locais voltadas para as posições respectivas das partes de um conjunto, para as atribuições às pessoas e objetos, para as repartições entre elementos. É o que Regnault estuda em Hitchcock (assim, em *Um Corpo que Cai*, a grande espiral pode tornar-se a vertigem do herói, mas também o circuito que ele traça com seu carro, ou então o anel nos cabelos da heroína¹⁶). Esse tipo de análise é desejável para todo autor, é o programa de pesquisa necessário para toda análise de autor, o que se poderia chamar de estilística: o movimento que se instaura entre as partes de um conjunto num quadró, ou de um conjunto a outro num reenquadramento; o movimento que exprime um todo num filme ou numa obra; a correspondência entre os dois, a maneira segundo a qual eles se respondem mutuamente, passam de um a outro. Pois trata-se do mesmo movimento, ora compondo, ora decompondo, são os dois aspectos do mesmo movimento. E esse

(16) François Regnault, "Système Formel d'Hitchcock", in *Hitchcock, Cahiers du Cinéma*. Sobre a composição de um movimento que exprimiria o todo da obra, cf. p. 27.

movimento é o plano, o intermediário concreto entre um todo que apresenta mudanças e um conjunto que tem partes, e que não pára de converter um no outro segundo suas duas faces.

O plano é a imagem-movimento. Enquanto reporta o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração. Ao descrever a imagem de uma manifestação, Pudovkin diz: é como se subíssemos num telhado para vê-la, depois descemos à janela do primeiro andar para ler as faixas, depois misturamo-nos à multidão...¹⁷ É apenas "como se"; porque a percepção natural introduz paradas, ancoragens, pontos fixos ou pontos de vista separados, móveis ou mesmo veículos distintos, enquanto a percepção cinematográfica opera continuamente, num único movimento cujas próprias paradas são parte integrante e não passam de uma vibração sobre si mesmo. Consideremos o célebre plano de *A Turba*, de King Vidor, que Mitry denominava "um dos mais belos *travellings* de todo o cinema mudo": a câmera avança no meio da multidão a contracorrente, dirige-se para um arranha-céu, sobe até o vigésimo andar, enquadra uma das janelas, descobre um *hall* cheio de escrivainhas, entra, avança e chega até uma escrivainha atrás da qual está o herói. Ou também o célebre plano de *A Última Gargalhada*,* de Murnau: a câmera sobre uma bicicleta, inicialmente colocada num elevador, desce com ele e capta o *hall* do grande hotel através das vidraças, operando incessantes decomposições e recomposições, depois "corre através do vestibulo e dos enormes batentes da porta giratória num único e perfeito *travelling*". A câmera, aqui, carrega consigo dois movimentos, dois móveis ou dois veículos, o elevador e a bicicleta. Ela pode mostrar um, que faz parte da imagem, e esconder o outro (pode também, em certos casos, mostrar na imagem a própria câmera). Mas não é isso que interessa. O que interessa é que a câmera móvel é como um *equivalente geral* de todos os meios de locomoção que ela mostra ou dos quais se serve (avião, carro, barco, bicicleta, marcha, metrô...). Desta equivalência Wenders fará a alma de dois de seus filmes, *No Correr do Tempo* e *Alice nas Cidades*, introduzindo assim no cinema uma reflexão particularmente concreta sobre o cinema. Em outras palavras, o próprio da imagem-movimento cinematográfica é extrair dos veículos ou dos móveis o movimento que é sua substância comum, ou extrair dos movimentos a mobilidade que é a sua essência. Era a aspiração de

(17) Pudovkin, cit. por Lherminier, *L'Art du Cinéma*, Seghers, p. 192.

(*) Também conhecido por *O Último dos Homens* ou *O Último Homem*.

Bergson: extrair, a partir do corpo ou do móvel ao qual nossa percepção natural vincula o movimento como a um veículo, uma simples "mancha" colorida, a imagem-movimento, que "em si mesma se reduz a uma série de oscilações extremamente rápidas" e "não passa, na realidade, de um movimento de movimentos".¹⁸ Ora, aquilo de que Bergson considerava o cinema incapaz, porque levava em conta apenas o que se passava no aparelho (o movimento homogêneo abstrato do desfilar das imagens), é aquilo de que o aparelho é o mais capaz, eminentemente capaz: a imagem-movimento, isto é, o movimento puro extraído dos corpos ou dos móveis. Não se trata de uma abstração, mas de uma liberação. Trata-se sempre de um grande momento no cinema, como em Renoir, quando a câmera deixa um personagem e até lhe vira as costas, adquirindo um movimento próprio ao cabo do qual ela o reencontrará.¹⁹

Ao operar assim um corte móvel dos movimentos, o plano não se contenta em exprimir a duração de um todo que muda, mas faz incessantemente variarem os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas dos corpos que compõem um conjunto na imagem. Um se faz através do outro. É porque o movimento puro faz variar por fracionamento os elementos do conjunto segundo denominadores diferentes, é porque decompõe e recompõe o conjunto, que ele também se reporta a um todo fundamentalmente aberto, cuja particularidade é "se fazer" sem cessar, ou mudar, durar. E vice-versa. Foi Epstein quem mais profunda e mais poeticamente destacou essa natureza do plano como puro movimento, comparando-o a uma pintura cubista ou simultaneísta: "Todas as superfícies se dividem, se truncam, se decompõem, se quebram, como se imagina que acontece no olho de mil facetas do inseto. Geometria descritiva cuja tela é o plano de topo. Em vez de se submeter à perspectiva, o pintor fende-a, entra nela (...). A perspectiva do exterior é substituída, assim, pela perspectiva do interior, uma perspectiva múltipla, cambiante, ondulosa, variável e con-

(18) Bergson, *Matière et Mémoire*, p. 331 (219); *La Pensée et le Mouvant*, pp. 1382-1383 (164-165). Encontraremos frequentemente em Gance a mesma expressão "movimentos de movimentos". (A introdução a *La Pensée et le Mouvant* está traduzida no volume *Bergson*, "Os Pensadores", Ed. Abril, 1984. Ver *O Pensamento e o Movimento*, trad. Franklin Leopoldo da Silva, pp. 101-151. N. T.)

(19) Cf. a análise de André Bazin que tornou célebre uma grande panorâmica de Renoir em *Le Crime de M. Lange*: a câmera abandona um personagem numa extremidade do pátio, volta no sentido contrário varrendo o lado vazio do cenário, para atingir o personagem na outra extremidade do pátio, onde ele vai cometer seu crime (*Jean Renoir*, Champ Libre, p. 42: "este espantoso movimento de aparelho (...) é a expressão espacial de toda a *mise-en-scène*").

trátil como um higrômetro a cabelo.* Ela não é a mesma à direita que à esquerda, nem no alto e embaixo. Vale dizer que as frações que o pintor apresenta da realidade não têm os mesmos denominadores de distância, nem de relevo, nem de luz". É que o cinema, ainda mais diretamente que a pintura, dá um relevo no tempo, uma perspectiva no tempo: exprime o próprio tempo como perspectiva ou relevo.²⁰ É por isso que o tempo adquire essencialmente o poder de se contrair ou de se dilatar, assim como o movimento o de retardar ou acelerar. Epstein toca de perto o conceito de plano: é um corte móvel, quer dizer, *uma perspectiva temporal ou uma modulação*. A diferença entre a imagem cinematográfica e a imagem fotográfica decorre disso. A fotografia é uma espécie de "moldagem": o molde organiza as forças internas da coisa de tal modo que elas atingem um estado de equilíbrio num certo instante (corte imóvel). Enquanto a modulação não se detém quando o equilíbrio é atingido, e não pára de modificar o molde, de constituir um molde variável, contínuo, temporal.²¹ Assim é a imagem-movimento, que, deste ponto de vista, Bazin opunha à fotografia: "O fotógrafo procede, por intermédio da objetiva; a uma verdadeira captação do registro luminoso, a uma moldagem (...) (Mas) o cinema realiza o paradoxo de moldar-se sobre o tempo do objeto e de captar, além do mais, o registro de sua duração".²²

3

O que acontecia no tempo da câmera fixa? A situação foi muitas vezes descrita. Em primeiro lugar, o quadro é definido por um ponto de vista único e frontal, que é o do espectador sobre um conjunto invariável: não há, portanto, comunicação de conjuntos variá-

(*) Higrômetro a cabelo: os higrômetros são instrumentos da física que servem para medir o grau de umidade atmosférica. O higrômetro a cabelo é um modelo mais simples de higrômetro por absorção, que se baseia no fato de que algumas substâncias orgânicas variam de volume quando recebem umidade. (N. T.)

(20) Epstein (*Écrits*, Seghers, p. 115) escreve esse texto a propósito de Fernand Léger, que foi sem dúvida o pintor mais próximo do cinema. Mas ele retomará seus termos diretamente a propósito do cinema (pp. 138 e 178).

(21) A propósito desta diferença entre moldagem e modulação em geral, cf. Simondon, *l., L'Individu et sa Génèse Physico-Biologique*, PUF, pp. 40-42.

(22) André Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma?*, Ed. du Cerf, p. 151.

veis remetendo-se uns aos outros. Em segundo lugar, o plano é uma determinação unicamente espacial que indica uma "porção" de espaço a esta ou aquela distância da câmara, do primeiro plano ao plano distante (cortes imóveis): o movimento não é, assim, liberado por si mesmo e permanece preso aos elementos, personagens e coisas, que lhe servem de móvel ou de veículo. Finalmente, o todo se confunde com o conjunto em profundidade, de tal modo que o móvel o percorre passando de um plano espacial a outro, de uma porção paralela a uma outra, cada uma com sua independência ou seu foco: portanto, não há propriamente nem mudança nem duração, na medida que a duração implica uma outra concepção da profundidade, que embaralha e desloca as zonas paralelas, em vez de superpô-las. Podemos, assim, definir um estado primitivo do cinema no qual a imagem está em movimento em vez de ser imagem-movimento; e é com relação a este estado primitivo que se exerce a crítica bergsoniana.

Mas, se perguntamos como se constituiu a imagem-movimento, ou como o movimento se liberou das pessoas e das coisas, constatamos que isto se deu sob duas formas diferentes, e, nos dois casos, de maneira imperceptível: por um lado, evidentemente, através da mobilidade da câmara, quando o próprio plano torna-se móvel; mas por outro lado, também, através da montagem, isto é, do *raccord* de planos, cada um ou a maioria dos quais podiam perfeitamente continuar fixos.* Uma pura mobilidade podia ser atingida desse modo, extraída dos movimentos de personagens, com muito pouco movimento da câmara: era até o caso mais freqüente, e especialmente ainda o do *Fausto*, de Murnau, ficando a câmara móvel reservada para cenas excepcionais ou momentos marcantes. Ora, ambos os meios se verão nos seus primórdios numa certa obrigação de se esconder: não só os *raccords* de montagem (por exemplo, *raccords* no eixo) deviam ser imperceptíveis, como também os movimentos da câmara, na medida que se referiam a momentos ordiná-

(*) O termo *raccord* não tem tradução entre nós. Usa-se a fórmula francesa que, segundo o crítico Noël Burch, pode ter dois sentidos: o primeiro corresponde à noção de "corte" ou "corte simples", e designa a mudança de plano; nesse sentido usa-se o termo "corte". No segundo está contida referência à maneira como se dá a mudança de plano; usa-se o termo *raccord*, que se refere, então, a qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos. Noël Burch distingue várias modalidades de *raccord*: ao nível dos objetos (um objeto que consta de um plano deve constar de outro com o qual ele faz *raccord*); ao nível do espaço (*raccords* de olhar, de direção, de posição — seja de objetos, seja de pessoas); ao nível do espaço-tempo (envolvendo os diferentes tipos de relação que podem existir entre a decupagem no espaço e a decupagem no tempo). Noël Burch, *Praxis do Cinema*, Lisboa, Editorial Estampa, 1973. (N. T.).

rios ou cenas banais (movimentos de uma lentidão próxima do limite da percepção²³). É que as duas formas ou meios só intervinham para realizar um potencial contido na imagem fixa primitiva, isto é, no movimento enquanto ainda preso às pessoas e coisas. É este movimento que já era próprio do cinema, e que reclamava uma espécie de liberação, não podendo se contentar com os limites em que o mantinham as condições primitivas. Tanto que a imagem dita primitiva, a imagem em movimento, definia-se menos por seu estado que por sua tendência. O plano espacial ou fixo tendia a propiciar uma imagem-movimento pura, tendência que passava a atuar insensivelmente através da mobilização da câmara no espaço, ou então através da montagem de planos móveis ou simplesmente fixos no tempo. Como diz Bergson, apesar de não o ter visto para o cinema, as coisas nunca se definem pelo seu estado primitivo, mas pela tendência oculta nesse estado.

Podemos reservar a palavra "plano" para as determinações espaciais fixas, porções de espaço ou distâncias em relação à câmara: como faz Jean Mitry, não apenas quando denuncia a expressão "plano-seqüência", segundo ele incoerente, mas com mais razão ainda quando vê no *travelling* não um plano, mas uma seqüência de planos. É então a seqüência de planos que recebe movimento e duração. Mas como não se trata de uma noção suficientemente determinada, será preciso criar conceitos mais precisos para distinguir as unidades de movimento e de duração: o que veremos com os "sintagmas" de Christian Metz e os "segmentos" de Raymond Bellour. No entanto, do nosso ponto de vista, por enquanto, a noção de plano pode ter unidade e extensão suficiente se lhe atribuirmos seu pleno sentido projetivo, perspectivo ou temporal. Com efeito, uma unidade é sempre unidade de um ato que compreende, enquanto tal, uma multiplicidade de elementos passivos ou agidos.²⁴ Nesse sentido, os planos, enquanto determinações espaciais imóveis, podem perfeitamente ser a multiplicidade que corresponde à unidade do plano, enquanto corte móvel ou perspectiva temporal. A unidade

(23) Estes pontos essenciais foram analisados por Noël Burch: 1) o *raccord* de montagem e os movimentos de câmara têm origens muito diferentes; é Griffith quem codifica os *raccords*, mas fazendo da câmara móvel um uso excepcional (*Nascimento de Uma Nação*); é Pastrone quem faz da câmara móvel um uso ordinário, mas negligenciando os *raccords* e situando-se "sob o signo exclusivo da frontalidade, característicos do primeiro cinema primitivo" (*Cabiria*); 2) mas em Griffith e em Pastrone os dois procedimentos fazem face a uma mesma condição de imperceptibilidade voluntariamente procurada (Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, pp. 142-145).

(24) Bergson, *Essai sur les Données Immédiates de la Conscience*, p. 55 (60).

variará de acordo com a multiplicidade que ela contém, mas continuará sendo a unidade desta multiplicidade correlativa.

Distinguiremos diversos casos a esse respeito. Num primeiro, o movimento contínuo da câmera definirá o plano, sejam quais forem as mudanças de ângulo e de pontos de vista múltiplos (por exemplo, um *travelling*). Num segundo caso, é a continuidade do *raccord* que constituirá a unidade do plano, embora esta unidade tenha por "matéria" dois ou vários planos sucessivos que podem, aliás, ser fixos. Do mesmo modo, certos planos móveis podem ter sua distinção atribuída unicamente a limitações materiais, e no entanto formar uma unidade perfeita em função da natureza de seu *raccord*: como em Orson Welles, as duas *plongées* de *Cidadão Kane*, onde a câmera atravessa literalmente uma vidraça e penetra dentro de um grande recinto, aproveitando-se da chuva que se abate contra a vidraça e a quebra. Num terceiro caso, nos encontramos diante de um plano de longa duração fixo ou móvel, "plano-seqüência", com profundidade de campo: um plano desse tipo compreende em si mesmo todas as porções de espaço simultaneamente, do primeiro plano ao plano afastado, mas não deixa de ter uma unidade que permite defini-lo como um plano. É que a profundidade não é mais concebida à maneira do cinema "primitivo", como uma superposição de porções paralelas, em que cada uma diz respeito somente a si mesma, sendo apenas atravessadas por um único móvel. Ao contrário, em Renoir ou em Welles, o conjunto dos movimentos se distribui em profundidade de modo a estabelecer ligações, ações e reações, que nunca se desenvolvem uma ao lado da outra, num mesmo plano, mas se escalonam em distâncias diferentes e de um plano a outro. A unidade do plano é conferida aqui pela ligação direta entre elementos tomados na multiplicidade dos planos superpostos que deixam de ser isoláveis: é a relação das partes próximas e distantes que opera a unidade. A mesma evolução aparece na história da pintura, entre os séculos XVI e XVII: uma superposição de planos onde cada um é preenchido por uma cena específica, e onde os personagens se encontram lado a lado, é substituída por uma visão completamente diferente da profundidade, em que os personagens se encontram em linha oblíqua e se interpelam de um plano ao outro, em que os elementos de um plano agem e reagem sobre os elementos de um outro plano, em que nenhuma forma, nenhuma cor se encerram num único plano, em que as dimensões do primeiro plano acham-se anormalmente aumentadas para entrar diretamente em relação com o plano de fundo através da brusca redução das

grandezas.²⁵ Num quarto caso, o plano-seqüência (pois há muitos tipos de plano-seqüência) não comporta mais nenhuma profundidade, nem de superposição nem de recuo: ao contrário, ele rebate todos os planos espaciais sobre um único primeiro plano que passa por diferentes quadros de tal modo que a unidade do plano remete à perfeita planura da imagem, enquanto a multiplicidade correlativa é conferida pelos reenquadramentos. Era o caso de Dreyer, nos seus planos-seqüência análogos a superfícies chapadas,* e que negam qualquer distinção entre diferentes planos espaciais, fazendo o movimento passar por uma série de reenquadramentos que se substituem à mudança de plano (*Gertrud e A Palavra*).²⁶ As imagens sem profundidade ou com profundidade rasa*** formam um tipo de plano correção e deslizante, que se opõe ao volume das imagens profundas.

Em todos esses sentidos, o plano tem realmente uma unidade. É uma unidade de movimento, e como tal compreende uma multiplicidade correlativa que não o contradiz.²⁷ No máximo pode-se dizer que essa unidade submete-se a uma dupla exigência — em relação ao todo, cuja mudança ela exprime ao longo do filme e em re-

(25) Essas duas concepções da profundidade na pintura, nos séculos XVI e XVII, foram estudados por Wölfflin num bellissimo capítulo dos *Principes Fondamentaux de l'Histoire de l'Art*, Gallimard ("Plans et profondeurs"). O cinema apresenta exatamente a mesma evolução, como dois aspectos muito diferentes da profundidade de campo que foram analisados por Bazin ("Pour en finir avec la profondeur de champ", *Cahiers du Cinéma*, nº 1, abril de 1951). Apesar de todas as suas reservas com relação à tese de Bazin, Mitry concede-lhe o essencial: numa primeira forma, a profundidade é recortada segundo porções superpostas isoláveis, onde cada uma vale por si própria (assim em Feuillade ou em Griffith); mas, em Renoir e em Welles, é uma outra forma que substitui as porções por uma interação perpétua, curto-circuitando o primeiro plano e o plano de fundo. Os personagens não se encontram mais num mesmo plano, eles se reportam uns aos outros e se interpelam de um plano ao outro. Os primeiros exemplos dessa nova profundidade estariam talvez em *Ouro e Maldição*, de Stroheim, e corresponderiam perfeitamente à análise de Wölfflin: assim, a mulher se sobressai num plano próximo, enquanto seu marido entra pela porta do fundo, e um raio de luz vai de um até o outro. (*Conceitos Fundamentais da História da Arte*, trad. João Azenha Júnior, Ed. Martins Fontes, 1984. *Primeiro plano e plano de fundo* são termos de perspectiva que indicam diferenças de profundidade. É nesse sentido que serão usados também por Deleuze na análise desenvolvida neste trecho. N. T.)

(*) Em pintura, superfície cochapada ou chapada é a superfície do quadro coberta de maneira uniforme pela mesma cor. (N. T.)

(26) A tentativa de Hitchcock em *Festim Diabólico*, um único plano-seqüência para todo o filme (interrompido unicamente para troca de bobina), corresponde ao mesmo caso. Bazin objetava que o plano-seqüência de Renoir, Welles e Wyler rompia com a decupagem ou com o plano tradicional, enquanto Hitchcock os conservava, contentando-se em operar "uma perpétua sucessão de reenquadramentos". Rohmer e Chabrol respondem com razão que esta é precisamente a novidade de Hitchcock, que transforma o quadro tradicional, enquanto Welles, inversamente, o conserva. (*Hitchcock*, Ed. D'Aujourd'hui, pp. 98-99).

(**) Em oceanografia usa-se o termo "profundidade rasa", ou "plataforma", em oposição a "profundidades abissais". (N. T.)

(27) Bonitzer analisou todos esses tipos de plano, da profundidade de campo, planos sem profundidade, aos planos modernos que chama de "contraditórios" (em Godard, Syberberg,

lação às partes, cujos deslocamentos em cada conjunto e de um conjunto ao outro ela determina. Pasolini exprimiu essa dupla exigência de uma maneira muito clara. Por um lado, o todo cinematográfico seria um único e mesmo plano-sequência analítico, ilimitado por direito, e teoricamente contínuo; por outro, as partes do filme seriam de fato planos descontínuos, dispersos, disseminados, sem ligação imputável. É preciso, portanto, que o todo renuncie à sua idealidade e se torne o todo sintético do filme que se realiza na montagem das partes; e, inversamente, que as partes se selecionem, se coordenem, entrem em *raccords* e ligações que reconstituam pela montagem o plano-sequência virtual ou o todo analítico do cinema.²⁸

Mas não existe essa divisão entre o que é de fato e o que é de direito (que implica em Pasolini uma grande repulsa pelo plano-sequência, sempre mantido na virtualidade). Há dois aspectos que são ao mesmo tempo de fato e de direito, e que manifestam a tensão do plano como unidade. Por um lado, as partes e seus conjuntos entram em continuidades relativas, através de *raccords* imperceptíveis, de movimentos de câmera, de planos-sequência de fato, com ou sem profundidade de campo. Entretanto, sempre haverá cortes e rupturas, ainda que a continuidade se restabeleça *a posteriori*, a mostrar claramente que o todo não está desse lado. O todo intervém por outro lado e numa outra ordem, como aquilo que impede os conjuntos de se fecharem sobre si ou uns sobre os outros, o que atesta uma abertura irredutível às continuidades, tanto quanto às suas rupturas. Ele surge na dimensão de uma duração que muda e não pára de mudar. Ele aparece nos *falsos raccords* enquanto pólo essencial do cinema. O *falso raccord* pode atuar num conjunto (Eisenstein) ou na passagem de um conjunto a outro, entre dois planos-sequência (Dreyer). Por isto mesmo não basta dizer que o plano-sequência interioriza a montagem no ato de filmar; ao contrário, ele coloca problemas específicos de montagem. Numa discussão sobre a montagem, Narboni, Sylvie Pierre e Rivette perguntam: para onde foi Gertrud, onde Dreyer a fez passar? E a resposta que propõem é:

Marguerite Duras) em *Le Champ Aveugle*, Cahiers du Cinéma-Gallimard. E, sem dúvida, entre os críticos contemporâneos, Bonitzer é o que se interessou mais pela noção de plano e pela sua evolução. Parece-nos que suas análises muito rigorosas deveriam levá-lo a uma nova concepção do plano enquanto unidade consistente, a uma nova concepção das unidades (das quais encontraríamos equivalentes na ciência). No entanto, ele antes delas extrai dúvidas sobre a consistência da noção de plano, cujo "caráter múltiplo, ambíguo e fundamentalmente falso" denuncia. É com relação apenas a esse ponto que não podemos segui-lo.

(28) Pasolini, *L'Expérience Hérétique*, Paris, Payot, pp. 197-212.

ela passou através da emenda.²⁹ O *falso raccord* não é nem um *raccord* de continuidade nem uma ruptura ou uma descontinuidade no *raccord*. O *falso raccord* é por si mesmo uma dimensão do ABERTO, que escapa aos conjuntos e às suas partes. Ele realiza outra potência do extracampo, este alhures ou esta zona vazia, este "branco sobre branco impossível de filmar". Gertrud passou através daquilo que Dreyer chamava de quarta e quinta dimensões. Longe de romper o todo, os *falsos raccords* são o ato do todo, a cunha que cravam nos conjuntos e suas partes, assim como os verdadeiros *raccords* são a tendência inversa das partes e dos conjuntos de se reunirem em um todo que lhes escapa.

(29) Narboni, Sylvie Pierre e Rivette, "Montage", *Cahiers du Cinéma*, nº 210, março de