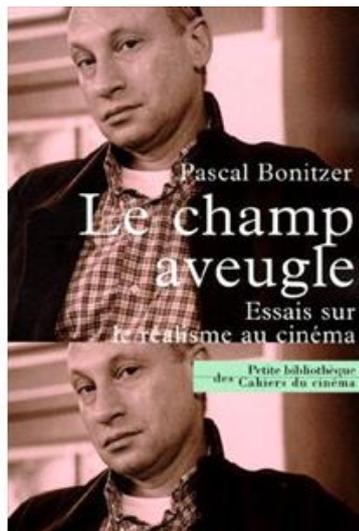


Encenações do extracampo

André Piazera Zacchi¹



Resenha

BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle: essays sur le réalisme au cinéma*. Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 1999 (1982).

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Bolsista CAPES..
e-mail: dedezacchi@gmail.com

Em 1982, Pascal Bonitzer publica pela editora dos *Cahiers du Cinéma* um coletânea intitulada *O Campo Cego: ensaios sobre o realismo no cinema*. Alguns textos são inéditos, mas sua maioria já havia saído de maneira esparsa na revista (bastante modificados, adverte na introdução, p. 7). A edição utilizada para a presente resenha é de 1999. Pretendo aqui apresentar os argumentos principais em cada ensaio do livro, filtrados inevitavelmente pela minha leitura, seguindo a sequência proposta pela publicação: O que é um plano?; A superfície vídeo; O suspense hitchcockiano; Carretéis ou: o labirinto e a questão do rosto; O campo cego; Os pedaços da realidade; Sistema das emoções.

No primeiro ensaio, intitulado *Qu'est q'un plan? (O que é um plano?)*, Bonitzer afirma que no cinema não há apenas imagens, justas ou não, referindo-se a Godard, mas uma “realidade mais ou menos trucada, decupada e ordenada, na maior parte dos filmes, em cenas, em sequências e, metonimicamente, em planos.”² (BONITZER, 1999, p.10) Um filme se compõe e se decompõe em uma série de enquadramentos, planos, que não são as imagens, mas dariam a elas uma unidade diferencial: as imagens de um filme podem ser diferenciadas segundo a classificação dos planos que o compõem. A diferença entre os planos não surgiu com o cinema, continua, mas com a montagem, ou melhor, com Griffith, quando em seus filmes a câmera multiplica os pontos de vista. O nome, plano, faz referência aos hipotéticos quadros perpendiculares ao eixo da câmera. Primeiro-plano, plano médio, plano de conjunto, plano geral, dependendo da distância entre a câmera o objeto ou personagem enquadrados. Mas a facilidade de categorização desaparece, argumenta, quando a câmera passa a se mover, deslizando os pontos de vista ou, mesmo quando fixa, apresenta duas (ou mais) ações graças à profundidade de campo. O plano não deixaria de ser o “elemento celular básico do edifício fílmico” (16). Entretanto, devido à dificuldade de delimitá-lo, sua noção se torna ambígua, complexa. Plano, aduz, longe de ser um corpo simples, seria o efeito de uma multiplicidade de cortes de naturezas diversas e, através dessa noção, toda formação, toda articulação do corpo cinematográfico estaria em jogo.

Seguindo seu raciocínio, todas as querelas teóricas do cinema estariam ligadas aos cortes. Onde cortar? Entre quais planos? Em que partes do corpo? Em que partes do cenário ou da paisagem? Em que parte do rolo de filme? Os planos de diferentes tamanhos surgem com Griffith, quando os pontos de vista se multiplicam (se diferenciam). O cinema passa então a jogar com essa parcela de cegueira que implica uma visão parcial, decorrente dos pontos de vista múltiplos. Mas também começa a fazer parte de sua fatura a sensação de intimidade produzida pelas visões aproximadas. Com isso, o cinema pôde dirigir a atenção do espectador, jogar com o

² *Une réalité plus ou moins truquée, découpée et ordonnée dans la plupart des films en scènes, en séquences, et métonymiquement en plans.*

suspense, com as emoções. No nascimento do cinema enquanto montagem, duas características estão diretamente vinculadas a seu desenvolvimento posterior: as forças conjuradas pelo extracampo e pelo primeiro-plano.

Notemos como Pascal Bonitzer constrói seu argumento: o cinema tem como unidade básica o plano. O plano não é algo fácil de definir. A montagem e a multiplicidade de pontos de vista, que ficaram famosos a partir de Griffith, operam por um seccionamento do espaço fílmico. Essa parcela de cegueira do espectador é um instrumento hábil em criar sensações, especialmente o suspense (o que está no mundo diegético, mas suspenso da nossa possibilidade de visão). O primeiro-plano é por isso, de todos os tipos, o que apresenta um valor particular, destacado. Leitor de Gilles Deleuze, Bonitzer relaciona o primeiro-plano e o rosto: esse plano dá uma carga de rostidade a toda parte do corpo e a todo objeto, pelo fato de, assim enquadrados, “eles me olharem”³ (20).

Para falar dessa unidade de base, ambígua, que ele chama de plano, o autor faz a contraposição entre Griffith e Eisenstein, na esteira do que iniciara Deleuze em *Mille Plateaux* (DELEUZE, 1996). Para Eisenstein o primeiro-plano é uma entidade, um signo extático, que faz o corpo sair de si mesmo, o rosto sair do corpo, o espaço realista sair de um plano de conjunto. O primeiro-plano introduziria uma diferença absoluta. Deleuze também usará as diferenças entre os usos dos primeiros-planos em Griffith e Eisenstein e, assim como Bonitzer, é devedor do mais popular ensaio de Eisenstein sobre o primeiro plano: Dickens, Griffith e nós. (EISENSTEIN, 2002) “Todo o esforço de Eisenstein, com o primeiro-plano e a montagem, consiste em tentar abolir a hipoteca realista do cinema, sua demasiado famosa fatalidade narrativa.” (BONITZER, 1999, p. 22) Num olhar histórico, nota que a partir do cinema falado ocorre uma redução sistemática da metonímia narrativa, dos poderes do primeiro-plano e da montagem. As regras de continuidade tornam-se a lei e o cinema se estabiliza em plano médio. A visão háptica (aquela que pode tocar com o olho) e o terror da monstruosidade formal ficam contidos nos limites de um gênero, o *thriller*. Eisenstein, segue Bonitzer, passa a viver uma virada trágica tanto na URSS quanto em Hollywood, lamentando que primeiro-plano tenha se transformado no “reino do olhar e nada mais” – referindo-se ao close da vedete num espaço totalmente realista, destinado a identificação de personagens principais (23).

Bonitzer traz um exemplo de suspense que atribui a André Bazin, gênero ao qual, lamentam ambos, o uso do primeiro-plano ficou confinado. Trata-se de um personagem que está trancado num quarto, escondendo-se de seu algoz. Ele ouve um barulho estranho e olha para a maçaneta da porta. Um *close* mostra a maçaneta girando. O que virá? Será seu inimigo? Cria-se o suspense da espera do desconhecido que funcionaria menos pela distribuição convencional dos planos a partir de uma decupagem da realidade do que pela adição ao sistema de

³ ...ils me regardent.



plano/contra-plano de um extracampo inquietante (o campo cego, aquela parcela da realidade que o espectador não vê). Outro primeiro-plano aparecerá ali, numa possível complementação da cena descrita, para realizar o que estavam suspenso, num plano em que o afeto será o terror: o rosto sombrio do criminoso, a garganta cortada e sangrando, o rosto-cadáver da mãe em *Psicose*... Reduzido a essa dupla função, fechado num gênero (como a personagem que olha a maçaneta está fechada num quarto), o primeiro-plano perde força, é absorvido pela fatalidade narrativa realista. Bonitzer termina o primeiro ensaio do livro afirmando que o plano é um seccionamento fictício (*fictive*) realizado pelo enquadramento e pela profundidade de campo e, por isso, em 1982, data em que o livro é publicado, o espaço cinematográfico clássico passaria a não satisfazer mais, começaria a bascular de espaço imaginário à superfície pura (27). A imagem perderia progressivamente profundidade, os planos não seriam mais elementos importantes e, com o vídeo, enfim, ela seria tratada como superfície, na qual os signos da linguagem cinematográfica seriam descartados, o que implicaria em sua involução. Esse tom de lamento seguido de alguns exemplos conduzem o reduzido segundo ensaio do livro, *La surface video*.

O terceiro ensaio se debruça sobre o suspense hitchcockiano, no qual Bonitzer destaca as montagens de perseguições, herdeiras de Griffith, a busca pelo objeto-pretexto (que Hitchcock chamava de *Mac Guffin*). Mas o objeto que é descoberto e trabalhado pela inquietude do suspense, afirma, é o olhar (36). A virada griffithiana com a montagem e o uso do primeiro-plano fez com que o gestual excessivo dos atores (teatral, já que o olhar da câmera era fixo e geral, como que diante de um palco italiano) fosse contido. O próprio experimento de *Mosjouskine*, conhecido por Efeito *Kuleshov*, ganha importância na medida em que o olhar do ator é neutro, seu gestual (da face) pouco expressivo. Isso Bonitzer associa a uma revolução: antes de Griffith o gesto reinava, os atores eram carnavalescos, burlescos, exagerados, incontidos, “o cinema era alegre, inocente e sujo.” (38) Com a montagem, o primeiro-plano, a imobilidade, o olhar em evidência, sublima-se o gesto. “Ele se tornará obsessivo, fetichista e congelado. A sujeira não desaparece, ela é interiorizada, moralizada, se dá no olhar, ou seja, no registro do desejo.”⁴ (38) Tal revolução significativa e sublimação moralizante seria apropriada por Hitchcock como nenhum outro, pois elas se fundam sobre a morte e a sua *mise-en-scène* (representada por uma “cabeça-cortada” no enquadramento de um primeiro-plano de rosto). Num mundo burlesco não havia nem morte nem crime, os personagens pareciam imortais. A morte só adquiriria sentido a partir de um olhar. E são o suspense e o crime que o desnudam.

Em *Bobines ou: le labyrinthe et la question du visage (Bobines ou: o*

⁴ *I va devenir obsessionnel, fétichiste et glacé. La saleté ne disparaît pas, elle est intériorisée, moralisée, elle passe dans le regard, c'est-à-dire au registre du désir.*

labirinto e a questão do rosto), Bonitzer põe os dois termos em relação necessária: "Todo labirinto implica numa inquietude, num enigma com relação ao rosto.⁵ (53) No labirinto de Creta há um monstro com a cabeça de touro, no egípcio (no interior da pirâmide), uma múmia. A múmia serve para proteger o rosto, já que seu momento patético é aquele em que perde a eternidade, quando se retiram, ou ela mesma retira, suas bandagens. O que orientaria o caminho no interior do labirinto, de qualquer labirinto segundo Bonitzer, é a busca inquietante do rosto (54). Há sempre um rosto enigmático, escondido ou insuportável, que o habita. O próprio labirinto, se visto de cima, é um rosto incompreensível e defeituoso no entrelaçamento e multiplicação perversa dos traços. Um rosto de rostos. Usa para seu argumento, além de exemplos cinematográficos, dois contos de Borges: *La casa de Astérion* e *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*. Na primeira análise, afirma que o conto remete indiretamente a um problema cinematográfico: ele é contado em primeira pessoa e evidencia uma dupla astúcia: imagina uma psicologia do Minotauro e, com a narração subjetivante, põe em cena um enigma onde o índice de enunciação (*embrayeur, shifter*) e o próprio objeto da enunciação são o "eu" (55). Encontraríamos esse mesmo desvio - abandono do rosto através desses meandros do eu - na *Recherche* de Proust, mas sobretudo nos muitos textos de Kafka "que fez do sujeito um objeto enigmático e inquietante, um animal ou uma coisa desestruturada, sem domicílio fixo, como o carretel (*la bobine*) Odradek. O carretel é, ao mesmo tempo, a múmia, o fio (de Ariadne), o filme e a cara"⁶ (55). O "eu" não é muito comum no cinema. Começaria a aparecer principalmente nos anos 40 e 50, nos *thrillers*, nos quais uma voz *off* enganava o público, deixando-o errar nos desvios da narrativa. O filme pioneiro no procedimento *La Dame du lac*, é rodado inteiramente em câmera subjetiva. Mas a técnica, aduz, demonstrou-se artificial, ingênua, insistente, redundante, o que não acontece na narrativa escrita. "O rosto não é o eu."⁷ (57)

No cinema o processo em questão depende estreitamente de uma função essencial do espaço fílmico: o espaço *off*, o espaço extracampo. Essa função está ligada à estrutura da tela. Há sempre algo "oculto" no espaço do filme. O espectador está preso nas *chicanes* da montagem e dos pontos de vista, ele já está no labirinto.⁸ (57-58)

⁵ *Tout labyrinthe implique une inquietude, un enigme quant au visage.*

⁶ *La bobine, c'est à la fois la momie, le fil (d'Ariane), le film et, populairement, le visage.* Em francês o termo bobine é um modo coloquial de se referir ao rosto de alguém.

⁷ *Le visage n'est pas le je.*

⁸ *u cinéma, le processus en question dépend donc étroitement d'une fonction essentielle de l'espace fílmique, l'espace off, l'espace hors-champ. Cette fonction est liée à la structure de l'écran. Il y a toujours du « caché » dans l'espace du filme. Le spectateur est pris dans les chicanes du montage et de la prise de vues, il est déjà dans le labyrinthe.*

No cinema, a melhor estratégia seria apagar o rosto, desenrolar o carretel (*bobine*), desfazê-lo ou deformá-lo. O próprio labirinto tende ao seu apagamento. No limite, seria apenas uma superfície branca, um deserto. Como no final do conto de Borges, no qual um dos reis, que escapa do labirinto, captura o outro rei e o leva para um labirinto sem paredes, o pleno deserto, onde ele morrerá de fome e de sede. Aqui, Bonitzer, associa o labirinto ao seu ápice, o deserto, fazendo uma passagem de Hitchcock (o do rosto como enigma) a Antonioni (o apagamento do rosto pelo deserto). Afirma que fora de Hollywood, mas não exclusivamente, cineastas puderam inventar as próprias aventuras do rosto, como em *Persona* de Bergman, no qual a cara (*bobine*) e o filme (*bobine*) se atropelam e se destroem juntos. Bergman inventa um percurso de distâncias infinitesimais, utiliza o primeiro-plano como um plano de conjunto, o rosto torna-se território pela retirada da profundidade de campo. Ele se desfaz em superfície, escavado, enrugado, desequilibrado pelo sadismo das palavras, numa cena doméstica infinita (62). Antonioni, para o crítico, é o próprio extracampo. O rosto é aspirado pelo espaço *off*, a grande busca de Antonioni seria o plano vazio, desabitado. No final de *O Eclipse*, todos os planos percorridos pelo casal são revistos e corrigidos pelo vazio, como indicaria o título do filme, “é de um eclipse do rosto que se trata”⁹ (62). Antonioni busca o deserto, o objetivo do seu cinema é chegar a não-figurativo, por uma aventura na qual o termo é o apagamento dos personagens. Kubrick também, em *2001*, buscaria o não-figurativo, mas num devir homem-partícula, homem-nave-espacial, homem-computador (62). Grandes criadores de labirintos são grandes criadores de cinema, aqueles que põem em cena uma aventura do rosto. Nessa aventura, dilui-se a função individualizante, identificatória, nela as aparências se deformam, correm em direção à sua perda, seu apagamento. Bonitzer arremata dizendo que o cinema é um labirinto, uma viagem no espaço-tempo, um rosto em direção a essa dessemelhança que é a sua verdadeira identidade. (63)

No ensaio que dá nome ao livro, o autor recompila as teses que estão espalhadas no restante do volume que dizem respeito à parcialidade da visão do espectador diante do enquadramento fílmico e as forças que esse procedimento agencia. “O inimigo está em toda parte se a visão é parcial”¹⁰ (68). Inicia explorando o exemplo de *Chikamatsu Monogatari*, de Mizoguchi, no qual essa visão parcial é o índice de um perigo iminente, o suporte do suspense e da temporalidade dramática do filme. Mas a visão parcial pode se inscrever de outro modo no cinema, como no exemplo que dá Bresson em um de seus textos, citado por Bonitzer, de que um dia, atravessando os jardins de Notre-Dame, cruza com um homem que tem os olhos encantados e desejanter de uma coisa que está atrás de Bresson e que ele não pode ver, porque tem o olhar voltado ao rosto do homem. Se tivesse visto

⁹ *C'est d'une éclipse de visage qu'il s'agit.*

¹⁰ *L'ennemi est virtuellement partout si la vision est partielle.*

antecipadamente a mulher e a criança em direção aos quais ele começaria a correr, esse olhar feliz talvez nem tivesse chamado sua atenção. Defende aí um efeito antes da causa, e separado dela. “A visão parcial é assim o índice da causa, da causa do desejo. Ela sustenta o desejo pelo desejo (ou a crença) de ver”¹¹ (70). Um verdadeiro mestre do cinema faria a *mise-en-scène* colocar questões. Essa seria a função da visão enquanto parcial. “A visão parcial coloca o espaço do filme em questão, mas o espectador também”¹² (72).

Em *Les morceaux de la réalité (Os pedaços da realidade)* o autor discute a relação entre os elementos da imagem cinematográfica que estão em quadro e o próprio enquadramento como visão parcial, fixa e engessada que é dada ao espectador.

A tela não é uma janela aberta ao mundo , mas uma superfície de registro. A profundidade de campo não é um horizonte aberto, é um agenciamento de planos. O olhar acreditava aí se encaixar, percorrer um espaço aberto e livre, como se pudéssemos abarcar, do alto de uma sacada, uma paisagem, mas em realidade ele apenas varre uma superfície limitada – a da tela – a partir de um ponto de vista rígido e engessado.¹³ (83)

Por isso, a relação entre o cinema e a realidade estaria envenenada em dois sentidos: a tela em relação ao espectador e a câmera em relação ao seu “assunto”. O ensaio se desenvolve desfazendo a fácil oposição entre Eisenstein, para quem todo cinema é montagem, e André Bazin, que em certos casos defende a “montagem proibida” e a profundidade de campo como gestos cinematográficos do realismo. O reencontro que Bonitzer constrói se daria no inimigo comum: o naturalismo, ilusão do natural, ilusão da realidade. E reconstrói uma oposição dos dois pensadores num outro nível, principalmente a partir do fato de que Eisenstein é também cineasta, enquanto Bazin é apenas espectador: ela estaria no uso das imagens. O russo sabe da força das imagens e as quer manipular para atingir os efeitos desejados, ele tocaria a realidade sem piedade. Já Bazin defende que ela deveria ser tocada com respeito, que a ética passaria por devolver a ela sua

¹¹ *La vision partielle est ainsi l'index de la cause, de la cause du désir. Elle soutient le désir par le désir (ou la crainte) de voir.*

¹² *La vision partielle met l'espace du film à la question, mais le spectateur aussi.*

¹³ *L'écran n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde, mais une surface d'enregistrement. La profondeur de champ n'est pas un horizon ouvert, c'est un agencement de plans. Le regard croit s'y enfoncer, il croit parcourir un espace ouvert et libre, comme on pourrait embrasser, du haut d'un balcon, un paysage, mais il ne fait en réalité que balayer une surface limitée – celle de l'écran – à partir d'un point de vue rigide et bloqué.*

continuidade sensível para que exiba seu mistério. Então Bonitzer chega a Godard, que seria uma terceira via, não necessariamente um meio-termo, mas que faz questão de apontar a imagem como necessariamente falsa, destruir a relação com o realismo e apostar suas fichas na liberdade de escritura, na liberação da *mise-en-scène* de uma relação mais estreita com o assunto, o roteiro e a realidade mesma.

No último ensaio do volume, *Système des émotions* (*Sistema das emoções*), o texto discorre sobre a reprovação sobre certos filmes do cinema dito moderno, que se esforçariam em afastar as emoções, em negar a vontade e a possibilidade de contar histórias. Essa indignação não seria exclusiva no âmbito do cinema, mas é própria da arte moderna como tal, desde a *Olympia* de Manet. Tal falta - a necessidade que se vê frustrada diante desse cinema - é a busca de emoções. Segundo o autor são as narrativas que as trazem, e uma história sem emoções lhe parece tão impossível quanto emoções sem história. As emoções que essa crítica "anti-cinema-moderno" pede, reclama, seriam aquelas típicas do cinema, desde suas origens: o medo, o riso, as lágrimas. Fitzgerald, exemplifica Bonitzer, dizia que o cinema seria uma arte capaz de expressar somente os sentimentos mais comuns. (96) Hitchcock se vangloriaria de expressar emoções de massa. E é justamente na massa que ocorre essa demanda de sentimentos com relação ao cinema. E com tal tese se explicaria o pouco público nesses filmes modernos. Entretanto, argumenta, não se trata de um mal-entendido (de um público que não entende esse cinema, de um diretor que não entende a necessidade do público), mas de uma questão de estrutura.

Num dos primeiros filmes da história, a chegada do trem na estação de Ciotat, é o uso do primeiro-plano que gera o susto. No *Regador regado*, de Lumière, é o uso do plano de conjunto, típico das comédias, mantendo o regador à distância, que produz o riso.

As sensações de medo estão ligadas a uma manipulação terrorista do primeiro-plano, a uma "crescente em direção ao primeiro-plano", o riso funciona num plano de conjunto – cidades de Tati, fachadas de Jerry Lewis, cabines de Marx... a conquista das lágrimas é mais tardia, já que exige um sistema mais elaborado, uma autêntica narração. O grande mestre das lágrimas foi inicialmente Griffith, inspirado por Dickens.¹⁴ (97)

A ação dos filmes de Griffith se dá em plano médio, pontuada pelos primeiros-planos elaborados de rostos frágeis, visando os movimentos emotivos.

¹⁴ *Les sensations d'effroi sont liées à une manipulation terroriste du gros plan, à une « montée vers l'avant plan », le rire fonctionne dans le plan d'ensemble – villes de Tati, façades de Jerry Lewis, cabines des Marx... la conquête des larmes a été plus tardive, car elle exige un système plus élaboré, une véritable narration. Le grand maître des larmes a d'abord été Griffith, inspiré par Dickens.*



Esses primeiros-planos colocam o rosto a nu, como na pintura de Magritte, *Le viol*, no qual um corpo de mulher nua forma um rosto obscuro, condensando dois planos de visão: plano médio e primeiro-plano.

As lágrimas nascem dessa condensação, dessa compressão sádica de dois planos, sobre o rosto. Toda a questão sempre é então o que queremos fazer com o plano, com os planos. As emoções são planos, planos de intensidade. O que reprovamos no cinema moderno, essencialmente, é inventar planos perversos, que arruinam com a emoção de massa.¹⁵ (98)

O cinema moderno arruína os planos de emoção, ele inventa novas relações entre os planos, ele descola o cinema das emoções comuns para produzir sensações novas, menos identificáveis, menos identificatórias.¹⁶ (99)

O uso dos planos, então, está associado às emoções que o diretor (o produtor, a montagem, o filme) quer incentivar no espectador. As emoções são planos de intensidade. Mas o cinema moderno cria planos perversos, capazes de obliterar essas emoções de massa, retirar o espectador do jogo emotivo facilitado e demandar situações novas, menos identificáveis, por isso recusadas pela crítica simplória, e também menos identificatórias, então recusadas pelo “grande público”. Para Bonitzer o público nesses filmes testemunha eventos equívocos, é constrangido a hesitar entre dois planos fundidos em transparência. Nesse caso o primeiro-plano não teria mais o efeito de suspense e terror, estaria mais próximo de uma paródia do rosto, aterrorizado ou aterrorizante, como em *Week-end* de Godard (100), mas em geral se dedica a objetos prosaicos, comuns. Ele (o cinema moderno) dedica uma atenção irônica ao sistema de indução de emoções e acabaria por despertar novas sensações.

O cinema moderno ao separar os planos, ao inventar novas relações entre eles, certamente diminuiu seu público, mas de uma certa maneira retirou a maldição de Fitzgerald "uma arte incapaz de exprimir outra

¹⁵ *Les larmes naissent de cette condensation, de cette compression sadique des deux plans, sur le visage. Tout la question est donc toujours de savoir ce qu'on veut faire du plans, ou des plans. Les émotions sont des plans, des plans d'intensité. Ce qu'on reproche au cinéma moderne, essentiellement, c'est d'inventer des plans pervers, qui cassent l'émotion de masse.*

¹⁶ *Le cinéma moderne casse les plans d'émotion, il invente de nouveaux rapports entre les plans, il décolle le cinéma des « émotions communes » pour produire des sensations nouvelles, moins identifiables, moins identificatoires.*

¹⁷ *Le cinéma moderne, en disjoignant les plans, en inventant de nouveaux rapports entre les plans, a certes raréfié son public, mais il a d'une certaine façon levé la malédiction de Fitzgerald « un art incapable d'exprimer autre chose que les sentiments plus communs, les émotions les plus*

coisa que os sentimentos mais comuns, as emoções mais comuns", ele desfez as emoções orgânicas trabalhando planos mais sutis, ele abriu o cinema a dimensões maiores e menores.¹⁷ (102)

Ao final do livro de Pascal Bonitzer, o leitor fica com a sensação de ter atravessado uma teoria da *mise-en-scène* a partir da ideia de enquadramento, dos conceitos de plano, dos usos dos planos em diversos diretores, do uso do espaço extracampo (*hors-champ*) como o espaço mais próprio à arte do cinema. A cegueira do espectador, a contingência de sua visão parcial tem íntima relação com a narrativa cinematográfica mas a extrapola. As forças que participam do filme a partir de sua ausência na tela são fundamentais para uma ética e uma política do cinema.

Referências

BONITZER, Pascal. **Le champ aveugle**: essays sur le réalisme au cinéma. Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 1999 (1982).

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia** - vol. 03. Rio de Janeiro, 34, 1996.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

Submetido em 26 de maio de 2019 / Aceito em 29 de maio de 2019

communes », il a défait les émotions organiques pour travailler des plans plus subtiles, il a ouvert le cinéma sur des dimensions plus grandes et plus petites.