

Considerações iniciais

A proposta do artigo é debater sobre rupturas narrativas na literatura e no cinema. Em relação à primeira, discutiremos brevemente sobre a obra de Franz Kafka, que opera por rupturas a partir de elementos gestuais e sonoros. É uma discussão que parte de estudos kafkianos desenvolvidos desde o mestrado e que se desloca para o mundo cinematográfico. Para pensar o segundo tópico, partiremos da ideia de que a montagem é uma importante forma de produção de rupturas narrativas no cinema. Por isso, o trabalho propõe-se a investigar e compreender como o audiovisual é capaz de criar e efetivar tais rupturas. Nesse sentido, a proposta é refletirmos à luz dos pensamentos de Sergei Eisenstein e de Gilles Deleuze. O primeiro, cineasta e teórico soviético, foi disruptivo ao criar uma teoria da montagem ainda nas primeiras décadas do cinema, além de colocar em prática todo o seu pensamento através da sua obra cinematográfica.

Por outro viés e décadas depois, o segundo nome, o filósofo francês Deleuze, trouxe a noção de “corte irracional” para caracterizar uma nova fase do cinema, após a Segunda Guerra Mundial. Já com o advento do som e com um maior refinamento dos atos de fala no audiovisual, a montagem revela-se disruptiva de uma outra maneira, diferente daquela proposta por Eisenstein.

Para finalizar, faremos uma breve análise de *Adeus à linguagem* (2014), de Jean-Luc Godard, para dar corpo às teorizações acerca de ruptura e corte irracional propostas por Deleuze. Com isso, poderemos tecer reflexões sobre diferentes formas de criar rupturas narrativas em mídias distintas.

Rupturas Kafkianas

No projeto de mestrado², partimos da observação de que a obra de Kafka agrega muitas circularidades e repetições, tanto no sentido da forma quanto do conteúdo. O que nos

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: luisarizzatti@hotmail.com

² RIZZATTI, Luísa Osório. Mito, repetição e ruptura na obra de Franz Kafka: uma reflexão sobre os gestos e os sons, 2021. 170f. Orientação: Claudia Luíza Caimi.

inquietava, entretanto, era compreender como Kafka subvertia as suas construções narrativas, de modo a propor que suas repetições não eram simplesmente meras repetições.

Para citar alguns exemplos de elementos recorrentes, temos a frequente menção a corredores opressivos e labirintos imensos, sejam eles reais, sejam metáforas para uma situação sem saída. Há também a obsessão com alimentos, carne, dente, jejum (DELEUZE; GUATTARI, 2017). É comum o foco em alguns objetos, como portas e janelas, assim como a frequente menção à imagem da máquina burocrática. É notável a recorrência de situações de deslocamento (percorrer e buscar um caminho, mesmo que curto) ou trânsito longo (viajar), além de haver um frequente protagonismo de animais ou do binômio homem-animal, para citar alguns exemplos.

Após o percurso das análises, considerando o sentido global das várias obras de Kafka, notamos que essas muitas repetições acima citadas ocorrem de modos distintos em cada um dos textos, sofrendo variações e mudanças interessantes. Agora considerando a peculiaridade interna de cada narrativa, lembramos que muitos dos textos do autor possuem uma estrutura formal circular e trabalham a circularidade como um elemento que constitui a mente da personagem. No plano do conteúdo, entendemos, a partir de Günther Anders (2007), que a vida das personagens kafkianas não avança, está sempre no mesmo lugar, fadada a uma repetição angustiante e a um destino já traçado. Mas uma constatação importante que tivemos foi notar, a partir das análises, que a circularidade da narrativa e a repetição do modo de vida dos protagonistas eram rompidas justamente a partir de elementos que se repetem globalmente em vários trabalhos de Kafka: o gesto e o som. Com isso, detectamos que uma repetição é capaz de romper outra repetição. Através das análises, conseguimos compreender como Kafka produz rupturas na aparente construção mítica e circular das suas narrativas através dos gestos e dos sons.

Tudo isso foi importante para começarmos a criar as bases para entender como opera a *ruptura kafkiana* em cada narrativa. A proposta do doutorado, atualmente em andamento, é o deslocamento de todo esse debate para o âmbito audiovisual: compreender e investigar como o cinema trabalha narrativamente com repetição e ruptura. Para a nossa pesquisa, teremos como guia as categorias de análise e de reflexão desenvolvidas sobre o método da ruptura kafkiana, além de outros pressupostos oriundos das técnicas cinematográficas, como é o caso aqui da montagem de cinema. Esse é o debate que desenvolveremos a seguir com Eisenstein e Deleuze.

Os primeiros passos da montagem no cinema: breve contexto histórico

Embora o nascimento do cinema seja datado de 1895, com os filmes *Empregados Deixando a Fábrica Lumière* e *Chegada de um trem à estação*, dos irmãos Auguste e Louis Lumière, a montagem cinematográfica só começou a existir de fato a partir de 1903, com o cineasta estadunidense Edwin S. Porter, que iniciou a ideia de construção narrativa através de planos cinematográficos. Antes de Porter, nos primeiros anos do cinema, o fascínio pela possibilidade de apenas exibir imagens em movimento era tão grande que nem precisava haver um enredo minimamente encadeado. Com seu trabalho, Porter trouxe a importante contribuição de iniciar um processo de libertar a câmera do ponto de vista do espectador, o que promove um aumento enorme de possibilidades criativas.

Já o cineasta responsável por aprofundar e desenvolver mais sofisticadamente a proposta de Porter foi o também estadunidense D. W. Griffith, que conseguiu trabalhar a construção dramática em seus filmes. Para isso, trouxe a câmera para um lugar mais próximo da ação, além de explorar bastante a diversidade de planos, sendo que um deles em especial, o close-up, foi fundamental para produzir a sensação de mais dramaticidade. Alternar entre planos abertos, médios e fechados promoveu o choque no espectador e trouxe mais envolvimento da parte do público (DANCYGER, 2003). Ademais, a fragmentação em planos atrelada à noção de intercalação de cenas permitiu que o tempo pudesse ser manipulado e retirou a necessidade de mostrar uma ação completa. O corte dava conta de propiciar mais dinamismo, e a apresentação de partes fragmentadas era o suficiente para contar a história, trazendo a noção de que nem tudo precisa estar explícito em cena. Esses foram alguns recursos técnicos muito bem desenvolvidos por Griffith, que promoveu inovações importantes na época, a ponto de influenciar cineastas a nível internacional.

Inclusive, os alunos da primeira escola de cinema do mundo, a Escola de Cinema de Moscou (VGIK), foram bastante impactados pelas inovações técnicas de Porter e, sobretudo, de Griffith. Lev Kuleshov era professor da escola, tendo como alunos Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. A ideia central que Kuleshov consolidou e passou adiante era de que a montagem deveria funcionar mais do que apenas um recurso para contar uma história em continuidade (DANCYGER, 2003). A montagem proporciona a criação de sentidos, ou seja, um plano adquire um certo significado a partir dos planos que o antecedem e o sucedem. O plano solto poderia ter nenhum sentido ou até poderia ter outro completamente diferente se a imagem anterior ou posterior fosse alterada. Isso se tornou a premissa de todo o cinema soviético a partir de 1920.

Eisenstein: métodos de montagem

Como pupilo de Kuleshov, Eisenstein não apenas seguiu essa linha de pensamento, como também criou a sua própria teoria sobre montagem, com cinco classificações diferentes: montagem métrica; rítmica; tonal; harmônica e intelectual (EISENSTEIN, 2002). O interessante é que existe uma evolução na metodologia, pois começa com o primeiro tipo de montagem (métrica), que é o mais simples, e vai até o quinto (intelectual), que seria o nível mais complexo e elevado. Com o ápice do último tipo, o filme atingiria o máximo de efeito, tanto emocional como intelectual, pois, devido à sua alta complexidade, conseguiria “levar em conta simultaneamente um número extremamente grande de dados sensoriais e conceituais” (AUMONT, 2004, p. 24). A proposta é justapor planos que expressam ideias, produzindo uma imagem que pensa, que vai além da emoção. Esse quinto patamar se tornou uma das marcas do cineasta e permitia, com a aproximação de planos totalmente distintos, comunicar um ponto de vista, um novo conceito ou certo conteúdo ideológico.

Na primeira vez em que experimentou esse tipo de montagem, com o filme *A greve* (1925), Eisenstein “associou o massacre de operários com o sacrifício de um touro, por meio da descontinuidade. Ao contrário do paralelismo de Griffith, Eisenstein jogava o espectador ‘para fora’ da trama, forçando-o a interagir, refletir sobre essa bruta associação” (BALLERINI, 2020, p. 176). Cada umas das cinco classificações são apenas métodos. Transformam-se, de fato, em uma construção cinematográfica quando eles começam a se relacionar entre si e, sobretudo, a se chocar. Esse movimento de tensão dialética conduz a montagem a um patamar cada vez mais alto, à medida que se experimentam os diferentes métodos. Justamente a partir de suas técnicas de montagem, Eisenstein conseguiu surpreender com efeitos de dilatação do tempo e com a fragmentação de uma cena em múltiplos planos curtos, com o intuito de proporcionar velocidade e impacto visual.

Pathos, ruptura pelo êxtase

Até o momento, a partir da nossa breve retomada histórica, vimos que Eisenstein configurou-se como um cineasta impregnado pela noção de ruptura. Primeiro, por estar situado em um tempo em que a montagem ganhava cada vez mais importância, e, por conta disso, foi necessário desenvolver ainda mais os seus pressupostos e propor inovações. Nesse sentido, o corte (e o aprimoramento do seu uso) era uma ferramenta fundamental, diferente do que ocorria nos primeiros anos do cinema, quando a norma era manter planos longos. Em

segundo lugar, Eisenstein produziu rupturas porque foi além, criou uma complexa teoria da montagem, produzindo novidades em relação às ideias dos primeiros teóricos estadunidenses. Nessa ânsia de criar, estava também embutido o sonho de construir algo novo no sentido político, uma outra URSS. Era *montar* um mundo novo através da ilha de edição, das lentes do cinema. É nesse ponto que entra o terceiro lugar, que são, de fato, as rupturas em suas próprias obras. Agora, a proposta será compreender como essas disrupções foram orquestradas.

Eisenstein colocou em prática toda uma concepção epistemológica que buscava produzir o novo. Apropriou-se, assim, da dialética hegeliana, que coloca dois elementos ou ideias em tensionamento para produzir disso uma síntese. Pensando desse modo, o cineasta entendia o filme como um organismo dotado de uma unidade que se relaciona com as suas partes: “a unidade orgânica de uma obra, assim como o sentido de unidade orgânica recebido da obra, surge quando a lei da construção desta obra corresponde às leis da estrutura dos fenômenos orgânicos da natureza” (EISENSTEIN, 1987, p. 11, tradução nossa)³. A obra de arte possui um todo e uma lei interior, definida e estruturada, que vai reger cada uma das suas partes separadas. Tais partes só existem e funcionam dentro do geral, assim como o todo, que também só existe através das partes. Essas relações se dão sempre no movimento, colocando dois opostos em uma experiência de choque para gerar uma síntese, que é, na verdade, uma coisa outra. É nesse movimento dialético, do organismo sempre em deslocamento, que as rupturas ocorrem em direção à produção de algo novo.

Para chegar à ideia de unidade orgânica, o parâmetro adotado por Eisenstein foi a noção de seção áurea, cujo grande princípio é justamente um fenômeno que caracteriza tudo aquilo que é orgânico: o crescimento. Este ocorre ao longo de uma espiral giratória, logarítmica, em que os membros só se relacionam e existem de acordo com a dependência do todo. Nesse sentido, a seção áurea representa essa unidade, “é a imagem matemática mais perfeita da unidade do todo e suas partes e a espiral logarítmica como a imagem linear mais perfeita da expressão do princípio da evolução proporcional em geral” (EISENSTEIN, 1987, p. 18, tradução nossa).⁴

Interessante notarmos que, para esses recursos funcionarem, é necessário trabalhar o componente da repetição. É o que Eisenstein fez em *O Encouraçado Potemkin* (1925), por

³ “the organic unity of a work, as well as the sense of organic unity received from the work, arises when the law of the construction of this work corresponds to the laws of the structure of organic phenomena of nature” (EISENSTEIN, 1987, p. 11).

⁴ [it is] the most perfect mathematical image of the unity of the whole and its parts and the logarithmic spiral as the most perfect linear image of the expression of the principle of proportional evolution in general” (EISENSTEIN, 1987, p. 18).

exemplo, indo de uma célula menor que mostra uma parte ou recortes do navio, alternando com outras cenas que explicitam o organismo como um todo, a frota inteira. Repetidamente, nesse vaivém de uma tensão entre as partes e o todo, o sentimento revolucionário é desenvolvido ao longo do filme, temática e esteticamente (EISENSTEIN, 1987). Ademais, outro ponto relacionado à unidade orgânica é que o filme se divide em cinco partes, que não são muito parecidas entre si. Por outro lado, a sua estrutura tem uma semelhança que se repete em todas, ou seja, é comum a esses cinco momentos, que é o fato de que cada parte se divide em duas metades praticamente iguais (EISENSTEIN, 1987).

Fora isso, o cineasta afirma ter procurado produzir quebras, cesuras na passagem de uma parte à outra, principalmente através de saltos que conduzem o espectador para um oposto completamente diferente. Não se trata de só mudar a intensidade da cena, ou o humor; era preciso, sobretudo, virar a imagem do avesso, saltar longe. Na cena da Figura 1⁵ (38'50" – 40'34"), há um sofrimento individual de luto pela morte de um marinheiro (quadro 1), depois vemos o sofrimento coletivo (quadro 2, à direita do 1). Na linha abaixo, já começa a mudança de humor com o gesto do punho cerrado, indicando raiva. No quarto quadro, a emoção se espalha, incitando um sentimento de revolta a todos que estão ali.

Com esse tipo de estratégia, Eisenstein ia conquistando seus objetivos de atingir o espectador. A sua busca era por habitar a via das emoções para produzir mudanças. Nesses termos, uma composição só poderia ser boa se usasse como fonte a estrutura das emoções humanas (EISENSTEIN, 1987). É a partir daqui, portanto, que podemos adentrar a noção de *pathos*, tão cara a Eisenstein, considerando o efeito que busca provocar em seu público:

o pathos é o que força o espectador a pular da cadeira. É o que o obriga a fugir do seu lugar. É o que o força a bater palmas, a gritar. É o que força seus olhos a brilhar com êxtase antes que lágrimas de êxtase apareçam neles. Em suma, é tudo o que obriga o espectador a 'estar fora de si' (EISENSTEIN, 1987, p. 27, tradução nossa)⁶

Nessa linha, o efeito do *pathos* consiste em levar o espectador ao êxtase, isto é, conduzi-lo "para fora de si". É importante ressaltar, entretanto, que não se trata só de uma mudança comum de estado. Esse "estar fora de si" é mais radical, porque sair de um estado normal para um outro, sendo afetado por emoções que modificam as nossas, implica ruptura, interrupção. Fugir do lugar, estar fora de si é uma transformação para algo diferente em

⁵ Figura 1: A passagem do luto à revolta – Link:

https://drive.google.com/file/d/1bkZwKBULftTfpRvU3exPIYv5ifXMoPv/view?usp=drive_link

⁶ pathos is what forces the viewer to jump out of his seat. It is what forces him to flee from his place. It is what forces him to clap, to cry out. It is what forces his eyes to gleam with ecstasy before tears of ecstasy appear in them. In word, it is everything that forces the viewer to "be beside himself" (EISENSTEIN, 1987, p. 27).

qualidade, muitas vezes sendo um salto para o lado oposto, inclusive. A partir de imbricações de emoções diferentes, contrárias, ocorre um salto na imagem que, por sua vez, produz um salto no espectador, promovendo uma transição para outra coisa, algo novo. Nessa linha, os filmes possuem um ponto ápice, em que o êxtase realmente tem essa função de afetar e de deslocar quem está assistindo, sem passar incólume. Porém, como existe uma unidade orgânica nas obras, esses mesmos recursos que aparecem em cenas apoteóticas, como a famosa escadaria de Odessa, também se repetem no filme como um todo, só que em diferentes graus, é claro.

Esses saltos estéticos possuem um vínculo direto com a noção marxista de revolução. Revolucionar tem a ver com conseguir efetivamente criar cisões importantes, pois a revolução incorpora a própria “interrupção da eterna volta e o surgimento da mudança mais profunda. Ela é um salto dialético, fora do contínuo, inicialmente rumo ao passado e, em seguida, ao futuro” (LÖWY, 2005, p. 120). A revolução, nesse sentido, é o choque contra tudo aquilo que é dominante. Surge como uma ruptura da repetição da história dos vencedores, dos soberanos. De certo modo, Eisenstein buscava esteticamente, através do choque de imagens, produzir esses saltos que se conectam diretamente com o “salto dialético com que Marx definiu a revolução” (BENJAMIN, 2012, p. 18). Pela montagem que pula, cria-se um novo mundo, constitui-se um desenvolvimento narrativo que faz o espectador também pular e que dialoga com o desenvolvimento dos movimentos e das revoluções sociais.

Deleuze e o corte irracional

Fazendo também um salto de algumas décadas, a nossa proposta agora é refletir junto com o filósofo francês Gilles Deleuze, que também observa rupturas através da montagem cinematográfica; teoriza, entretanto, a partir de uma perspectiva bem distinta daquela trabalhada por Sergei Eisenstein, inclusive se refere à outra época do cinema. Deleuze defendeu que a partir da Segunda Guerra Mundial, com o surgimento do Neorrealismo italiano, o cinema passa a experimentar mudanças importantes, que instauram novidades de variadas ordens, inclusive no âmbito da montagem, que é o nosso foco. Com toda a descrença gerada pela guerra, com o fim das utopias políticas e todo o esgotamento imagético da sociedade de massa, abre-se espaço para uma nova potência de criação, um cinema que não mais se constrói pela ação, mas sim pelo acontecimento no tempo (DELEUZE, 2018).

Naturalmente, o fenômeno a que Deleuze se referia não se restringe à Itália, logo a ideia se expande a outros criadores e países. Para citar alguns dos cineastas trabalhados por

Deleuze, temos Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Yasujiro Ozu, Luis Buñuel, Marguerite Duras, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet.

Mas antes de nos determos especificamente nesse período, faz-se necessário refletirmos com Deleuze ainda sobre o tempo do cinema mudo. Nesse momento, o cinema se configurava como o conjunto da imagem vista (ver) e algum intertítulo lido na tela, que ativava uma segunda função do olho (ler). Esse modo de apresentação naturalizava o que estava sendo visto, pois o espectador precisava utilizar apenas um sentido (visão), captando tudo em conjunto, de modo imediato, até como se fosse uma lei, de certo modo (DELEUZE, 2018).

Com a chegada do cinema falado, instaura-se uma ruptura (DELEUZE, 2018), uma vez que “o cinema mudo efetuava uma repartição da imagem visual e da palavra legível. Mas, quando a palavra se faz ouvir, dir-se-ia que ela faz ver algo novo, e que a imagem visível, desnaturalizada, começa a se tornar também legível, *enquanto* visível ou visual” (DELEUZE, 2018, p. 331, grifo do autor). A imagem é modificada pelo advento do som, principalmente com o uso da fala e com a invenção de uma conversa sonora, que era algo diferente de tudo até então, inclusive do teatro. Assim, não só a imagem é visível, como também os atos de fala agora o são. A voz ganha a missão de escavar o espaço (DELEUZE, 2018), pois ela preenche o ambiente ao mesmo tempo que desvia dos obstáculos até chegar a um receptor. Essa seria a primeira ruptura relacionada a termos sonoros, ou seja, é o momento em que o cinema passa a ter falas e, claro, ruídos, sons, fonação e músicas misturados a essas falas. Ainda em um primeiro momento do cinema falado, as vozes e sons geralmente correspondem à imagem que está sendo vista e há uma conexão entre visual e sonoro.

A segunda ruptura, entretanto, se dá a partir do que Deleuze identifica como cinema moderno, no período após a Segunda Guerra, conforme comentado. É nesse momento que os cineastas começam a experimentar uma autonomia do ato de fala em relação à imagem visual, de modo que “as sequências já não se encadeiam por cortes racionais, que encerram a primeira [imagem] e começam a segunda, mas reencadeiam-se sobre cortes irracionais, que já não pertencem a nenhuma das duas e valem por si mesmos (interstícios)” (DELEUZE, 2018, p. 359). São cortes que têm valor disjuntivo, isto é, baseiam-se em uma ideia de descontinuidade, sem vínculo com um sistema de estímulo e resposta, como era comum até então (DELEUZE, 2018).

Além disso, reforça que o audiovisual não precisa estar colado a uma noção de verdade, podendo inclusive se dirigir ao falso, ao inexplicável, a imagens dissociadas de um

som correspondente e sincronizado, ao vaivém entre a fala e a imagem. Por sinal, a fala e o que aparece no âmbito visual podem se chocar, se contradizer, estar em conflito. A voz *off*, que no primeiro momento do cinema falado tinha um caráter de verdade, agora pode ser duvidosa e incerta, justamente porque não deve necessariamente corresponder à sincronia do visual. Inclusive, Deleuze (2018) lembra que o cineasta francês Jean-Luc Godard certamente foi um dos que mais refletiu sobre essas conexões entre o visual e o sonoro, não se restringindo apenas à época da *Nouvelle vague*.

Em 2014, com seus 84 anos, produz o filme *Adeus à linguagem*, sua primeira obra em 3D, cujo intuito parece ser de provocar reflexões sobre o esgotamento da linguagem na sociedade contemporânea ocidental, discutindo temas como o papel do Estado e da política, o amor, a morte, a guerra, a solidão, o indivíduo, as relações humanas e a dificuldade de se conectar e de se comunicar com o outro (o que é uma ironia em um mundo que se propõe digital e muito conectado). Tudo isso é feito sem exatamente contar uma história, até porque Godard se descolava da perspectiva de supervalorizar a noção de enredo (*plot*) bem encadeado, aos moldes americanos.

O cineasta francês optou por mesclar vários textos, pensamentos e citações vindas não só de si mesmo, mas também de autores como Dostoiévski, Jacques Derrida, Freud, William Faulkner, Alan Badiou, Flaubert, Proust, Beckett, Walter Benjamin, Sartre, bem como ele credita no final do filme, em uma lista, até porque no meio do filme nem sempre faz menção explícita a eles. Tudo isso vai aparecendo não através de *letterings* em tela, mas sim com vozes *off* e com diálogos (algumas vezes diegéticos, mas muitas vezes sem nenhuma conexão com a imagem exibida), que costuram o pensamento do cineasta com as várias perspectivas desses outros teóricos. Através do cinema, dialoga, portanto, com outras artes e disciplinas, produzindo um encontro entre audiovisual, literatura, filosofia e pintura, por exemplo.

Godard não quer trabalhar com homogeneidade, pelo contrário, se dirige a uma estética sem unidade. Não à toa, utilizou vários tipos de câmera para as captações (Canon, Fuji, Mini Sony, Flip Flop, Go Pro, Lumix), com diferentes configurações de taxas de quadro para gerar efeitos distintos. Além da própria miscelânea entre as imagens gravadas, mistura imagens de arquivo com cenas de filmes antigos e clássicos, momentos históricos, captações em alta resolução, planos em baixíssima qualidade, muitas vezes mudando as gamas de cor e variando a luminosidade, alternando com cenas saturadas demais ou muito estouradas. É uma genuína junção de fragmentos, configurando uma arte de colagem e sobreposições, desde os

primeiros segundos. Por exemplo, quando ainda em tela preta⁷ (10”) aparece o primeiro *lettering* com uma frase — “Aqueles que não têm imaginação, buscam refúgio na realidade” (GODARD, 2014) —, logo já surge a primeira palavra do título por cima, em vermelho, como que interrompendo o texto inicial e o negando, de certo modo.

Depois, surge um som de violino que atua como uma espécie de marca sonora do filme, pois se repetirá em outros momentos mais tarde. Logo na sequência, os créditos iniciais começam a aparecer na tela, embalados por uma música animada, que é interrompida abruptamente após o término do texto. Na sequência, imagens de guerra e sons de tiro são exibidos, e já surge uma cena de outro filme em preto e branco. Corte abrupto para depois aparecer um cachorro na tela, com a trilha do violino novamente, imagens aleatórias e desconexas e uma voz *off* refletindo sobre experiências vivenciadas.

Dentre essas propostas de montagens mais disruptivas, Deleuze aponta para uma espécie de “discurso indireto livre” com a utilização da voz de um jeito diferente, uma vez que o ato de fala muda de status, não é mais ação-reação como antes, nem necessariamente uma interação:

a ruptura do liame sensório-motor não afeta apenas o ato de fala que se encurva, escava, e no qual a voz só remete a si mesma e a outras vozes. Afeta também a imagem visual, que revela agora os espaços quaisquer, espaços vazios ou desconectados, característicos do cinema moderno (DELEUZE, 2018, p. 352).

Tais espaços avessos, com paisagens vazias e lacunares, começaram a receber uma nova imagem, a imagem sonora, em um tempo que agora não era mais regido pela ação nem pelo movimento. E essa imagem nasce, propriamente, “de sua ruptura com a imagem visual” (DELEUZE, 2018, p. 363), pois não se trata mais de lidarmos com dois componentes independentes de uma mesma imagem. São, na verdade, duas imagens distintas, sendo “uma visual e uma sonora, com uma falha, um interstício, um corte irracional entre ambas” (DELEUZE, 2018, p. 363). E a noção de legível passa a ser revestida por outro significado: no cinema moderno, devemos ler a imagem inteiramente, no seu sentido audiovisual, não somente no sentido visual. Devemos revirar a imagem, pois o falado não está se relacionando com o visual de forma direta e dada, portanto precisa haver um esforço de leitura exigido por essa autonomia de uma fala que deixa de fazer ver/ser vista.

⁷ Figura 2: Textos em sobreposição - Link:

https://drive.google.com/file/d/1Ns5xHcphRUeiORJhfBlMq4iTi8wRtdk1/view?usp=drive_link

Nesse mesmo sentido, também no começo de *Adeus à linguagem*, uma voz *off* feminina dialoga com a voz masculina⁸, muda de assunto, o som do fundo também se altera, fica com menos ruído, e vemos, em sequência, três imagens aleatórias (1'40"), que realmente parecem não ter vínculo com o que a mulher fala: “Senhor, é possível formar um conceito da... África?” (GODARD, 2014). Primeiro, enquanto ela fala, o espectador se depara com flores, depois com um céu e, por fim, com uma pessoa bebendo água de um cano, enquanto, de fundo, se ouvem sons de cidade, carros e um canto de passarinho. Antes de terminar a frase e de dizer a palavra “África”, acontece uma distorção na imagem, como se estivesse ficando danificada, e, logo que volta ao normal, irrompe um som de algo caindo na água, como se fosse um “*splash*”, e a mulher em cena se assusta e se afasta. Em seguida, os barulhos ficam mais altos e o som da água escorrendo pelo cano se intensifica. Logo corta para outra cena sem ligação nenhuma com a anterior e com outras sonoridades, inclusive, com uma música.

Fora isso, muitas das imagens com a cor alterada ou com a exposição exageradamente estourada⁹ são de planos que revelam a natureza, isto é, o repetido aparecimento de árvores, folhas, plantas, rios, rocha, neve, água, terra. Cenas quase sempre vazias ou, então, vazias de presença humana, mas contendo um outro ser: o cachorro Roxy.

Há uma certa reflexão sobre o mundo dos animais e o universo das pessoas, como se o cachorro conseguisse se vincular até melhor com a linguagem da natureza e trazer essa relação para os humanos. Godard reflete sobre a capacidade dos cães pensarem e, também, de perceberem a natureza, sendo que este último item parece ser algo do qual os humanos tendem cada vez mais a se afastar: “A água falou com ele [com o cachorro] com uma voz profunda e séria. Então Roxy começou a pensar: está tentando se comunicar comigo, como sempre esteve tentando se comunicar com as pessoas ao longo dos anos” (GODARD, 2014).

No decorrer do filme, são muitos momentos com a ideia de pelo menos um elemento atravessando e sobrepondo outro, com diálogos cortados, dispersas teorizações em *off*, citações soltas, chiados da natureza, ruídos urbanos, muitas camadas sonoras que se cruzam e que não se ligam necessariamente com o que é visto em cena.

Reflexões finais

⁸ Figura 3: Sequência de imagens aleatórias – Link:

https://drive.google.com/file/d/1AHpUwKGyIpUHVN4p2xI0bzS9d7AgLpcg/view?usp=drive_link

⁹ Figura 4: A natureza e o cachorro Roxy – Link:

https://drive.google.com/file/d/1qLU1lrUKSUiGij0xgeqPHeunc2dNu2qz/view?usp=drive_link

Ao longo do trabalho, foi possível nos depararmos com diferentes formas de rupturas pela montagem cinematográfica. Optamos por trazer Kafka no começo do texto para situar a origem de toda essa discussão, afinal de contas, foi através dos estudos sobre ruptura kafkiana que chegamos à problematização dessa temática em outra mídia (o cinema).

Desde o seu surgimento, a montagem se encarrega dessa função de produzir algo novo. Obviamente, temos que deixar evidente que nem todas as formas de montar criam novidades, nem são disruptivas. Mas, colocando em termos históricos, nos primeiros anos do cinema, a montagem instaurou o corte para interromper os enormes planos contínuos que apenas mostravam imagens, sem contar histórias. Isso por si só já se caracteriza como uma grande inovação.

Algumas décadas depois, entretanto, Sergei Eisenstein consegue dar um passo além ao revestir o seu fazer cinematográfico de pensamentos e teorias. Cria diferentes métodos de montagem e propõe uma forma dialética de produzir rupturas através do choque de imagens opostas, que produzem emoções capazes de afetar sensivelmente o espectador. É uma montagem que arquiteta de forma cirúrgica a relação entre os planos, estética e intelectualmente falando, de modo a produzir sentido e criar algo novo. A novidade, no caso do seu contexto político da União Soviética, está muito atrelada às revoluções sociais da época. Ainda não era o momento do cinema falado, mas o cineasta se muniu de outros recursos para produzir rupturas.

Por outro lado, o novo cinema que Deleuze estava discutindo para pensar o corte irracional não era o mesmo com o qual Eisenstein trabalhou. Tratava-se de uma outra época, caracterizada pelo fim da Segunda Guerra, em que o advento sonoro já estava muito mais desenvolvido, não só em termos de música, até porque Eisenstein já trabalhava com composições musicais. Deleuze quis apontar que o cinema falado, depois de certa maturidade, foi capaz de produzir uma nova ruptura através da assincronia, da disjunção entre som e imagem e dos novos modos de trabalhar com tempo e espaço no cinema.

Através desses tensionamentos, o mais interessante é que produzir rupturas não se mostrou como algo que evolui com o tempo, mas sim que se modifica. Cada advento proporciona uma forma distinta de romper com o que se vinha fazendo até então, não sendo necessariamente melhor. E o mais rico é observar justamente essas diferenças.

Eisenstein estava enormemente preocupado com uma espécie de efeito catártico no seu espectador. Queria explicitamente levá-lo ao ápice, ao êxtase das emoções. Godard, por outro lado, em *Adeus à linguagem*, ao fazer uma montagem com cenas aleatórias, em desconexão com o conteúdo sonoro e sem uma linha de enredo bem delimitada, com várias

interrupções, tende a gerar um efeito de confusão, de não entendimento, em um primeiro momento. O choque de Eisenstein se dá por planos cinematográficos distintos que se encontram, que formam uma terceira coisa. Godard produz um choque por meio do estranhamento, da inserção de cenas que não tem a ver com as imagens anteriores nem com as diferentes camadas sonoras. O estranhamento também pode ser provocado pela falta de homogeneidade entre as imagens, já que se utiliza uma miscelânea de câmeras, além de haver uma intencional modificação na cor e luz de certos takes.

Eisenstein, por seu turno, trabalhou muito com a ideia de proporção áurea e de unidade orgânica. Esses termos nos levam, em um primeiro contato, a associar a uma visão clássica ou mais conservadora de arte, que se preocupa em manter certos padrões e criar um alinhamento homogêneo para suas obras. Mas é importante termos cuidado com essa observação. De fato, o cineasta soviético buscava coesão, proporção e unidade, porém dentro de uma perspectiva dialética, que implica necessariamente movimento constante, choque, tensão entre o que está dado e o que está por vir. Desse modo, a obra não precisa necessariamente utilizar elementos de uma ordem caótica (assincronia, imagens aleatórias, ruídos soltos) para romper com o curso natural de sua narrativa. De fato, Godard apostava bastante nessa possibilidade. Kafka buscou na repetição dos gestos e sons a sua forma de criar rupturas. São três formas distintas de olhar para um fenômeno, mas que, por outro lado, carregam uma semelhança interessante: o desejo de fazer da arte um mecanismo de ruptura e de produção de diferenças.

REFERÊNCIAS

ADEUS à linguagem. Direção: Jean-Luc Godard. Roteiro: Jean-Luc Godard. Produção: Brahim Chioua, Vincent Maraval, Alain Sarde. Fotografia: Fabrice Arago. Edição: Jean-Luc Godard. Elenco: Héloïse Godet, Kamel Abdelli, Richard Chevallier, Alexandre Païta, Christian Gregori, Jessica Erickson, Zoé Bruneau. França: Wild Bunch, 2014 (69min).

ANDERS, Günther. Kafka: pró e contra. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004.

BALLERINI, Frantjesco. *História do cinema mundial*. 1. ed. — São Paulo: Summus, 2020.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012i, p. 7-20.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *Nonindifferent nature*. New York and Melbourne: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1987. I. "On the structure of things" e "Organic unity and pathos" e II. "The milk separator and the Holy Grail". pp. 3-59

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Branr, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lurz Muller — São Paulo: Boitempo, 2005.

O ENCOURAÇADO Potemkin; Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Goskino. União Soviética. 1925. 74 min.