

**O fragmento como representação na montagem discursiva:
usos da repetição em *Sangue Ruim* de Leos Carax e
O Desprezo de Jean-Luc Godard**

*The fragment as discursive mount representation:
uses of repetition in *Bad blood* of Leos Carax and
Contempt of Jean-Luc Godard*

Aline LISBOA¹

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo analisar aspectos da montagem discursiva, através de relações lógicas estabelecidas por fragmentos, que quando reunidos acabam por formar o sentido do filme. Seguimos pela construção ideológica de Eisenstein, observando, inicialmente, elementos do cinema soviético, característicos de cineastas como Pudovkin, Kulechov, Vertov e do próprio Eisenstein; na sequência utilizamos como objeto de análise os filmes *Sangue ruim* (1986) de Leos Carax e *O desprezo* (1963) de Jean-Luc Godard, a fim de demonstrar como produções contemporâneas utilizam a repetição, como característica de composição da montagem rápida. Autores como Jacques Aumont; Sergei Eisenstein; Vincent Amiel, Ismail Xavier, Martine Joly e Vanoye & Goliot-Letè servem de base para a construção da análise em questão.

Palavras-chave: Cinema Soviético. Estética. Fragmentos. Montagem discursiva. Repetições.

Abstract

This work has for objective to analyze aspects of discursive mount, through logical relationships established by fragments, which when assembled will ultimately form the point of the film. We follow the ideological construction of Eisenstein, observing, initially, Soviet cinema elements, characteristic of filmmakers such as Pudovkin, Kuleshov, Vertov and Eisenstein's own; following use as object of analysis the films *bad blood* of Leos Carax and Jean-Luc Godard's *contempt*, in order to demonstrate how contemporary productions use repetition, characteristic of the composition of the quick mounting. Authors such as Jacques Aumont; Sergei Eisenstein; Vincent Amiel and Ismail Xavier serve as base for the construction of the analysis in question.

Keywords: Soviet Cinema. Aesthetics. Fragments. Discursive mount. Repetitions.

¹ Doutoranda pelo Programa em Pós-Graduação de Mídia e Tecnologia da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita" – UNESP. E-mail: alinelisboa.silva@gmail.com

Introdução

O sentido do filme pode ser criado a partir da montagem cinematográfica e o modo como cada fragmento é justaposto torna-se crucial para interferir no resultado da proposição fílmica. A montagem discursiva segue uma estética própria, concebida por cineastas russos, como Eisenstein, Kulechov, Pudovkin e Vertov, os quais combinavam elementos que dialogavam entre si através do conflito entre as imagens.

Em nossa proposição, utilizamos como objetos de análise dois filmes – *Sangue ruim* (1986) e *O desprezo* (1963) de diretores franceses – Leos Carax e Jean-Luc Godard – a fim de observar como as produções atuais ainda utilizam o sistema da repetição para criar ênfases em situações específicas nos filmes.

Em nossa proposta metodológica empregamos tanto a análise da imagem, a partir da abordagem de Martine Joly (2010), quanto a análise fílmica, baseada em Vanoye & Goliot-Letè (2011). A análise primeiramente deu conta de fazer uma triagem de cenas que usavam da repetição exaustivamente e em seguida fez-se a dissecação das imagens, observando os detalhes dessas cenas e construindo, a partir do arcabouço teórico presente no trabalho, proposições analíticas devidamente fundamentadas.

Montagem discursiva e o cinema Soviético

A montagem assume, no cinema soviético de 1920, uma função diferenciada da proposta de Griffith e demais defensores da estética narrativa. A tese do *parti-pris*² de Eisenstein, que determina o cinema enquanto discurso e ideologia política consciente, reconhece dialeticamente a importância dos métodos de montagem como forma de produzir efeitos impactantes ao espectador, indo em direção a uma proposta legitimamente discursiva, combinando elementos dialógicos e visuais em torno de fatos e situações pertinentes à época.

Além dele, outros cineastas como Pudovkin, Kulechov e Vertov defendem a montagem como produção de sentidos, embora entre eles haja dissonância em relação

² O cinema com *parti-pris* seria uma apresentação clara, o motivo real, de se começar um trabalho em um filme (XAVIER, 2012).

aos métodos utilizados. Enquanto Kulechov e Pudovkin partem de uma construção fílmica encadeada, tijolo a tijolo; Eisenstein busca, no conflito entre as imagens, a perspectiva ideal para provocar o espectador e fazê-lo refletir diante de leituras inusitadas do cotidiano.

Para Eisenstein, a explicação analítica do mundo se dá através da montagem e a noção de conflito principia a compreensão do sentido do universo dramático, que o representa por seus antagonismos. Aspectos como a desproporção e a irregularidade se tornam característicos em seus filmes, remodelando a noção de enquadramento, definida por ele como a composição de quadros que fornecem, entre os elementos, os meios de associação mais pertinentes em relação ao significado que se pretende estabelecer.

Da montagem de atrações, de composição naturalista, à intelectual percebem-se mudanças de ordem estética em sua concepção. Há uma redefinição conceitual do âmbito formal, perceptivo e argumentativo, em uma proposta conhecida como “cinematológica” (XAVIER, 2012, p. 134), que busca promover a junção entre sentimento e reflexão. É o que assevera Amiel (2007, p. 76), quando diz que “é esta função de invenção, de criação, de proposição – como se o sentido se inventasse à medida que ocorrem os confrontos – que a montagem de Eisenstein acrescenta à demonstração”. Desta forma, podemos inferir que a proposta do cineasta russo, combativa aos modelos naturalista e realista, alia a plasticidade aos enquadramentos e a expressividade à montagem através do conflito entre imagens.

Em Vertov é possível avaliar uma perspectiva parecida diante de sua obra mais marcante, *O homem com uma câmera* (1929), quando este se utiliza da montagem intelectual, defendendo o fragmento como princípio de cada unidade fílmica, ao passo que explicita também suas combinações, formando, através dos choques imagéticos, efeitos dramáticos que suscitam sentidos. No entanto, há contrapontos notáveis das ideias de Vertov em relação à Eisenstein, sobretudo porque o primeiro acredita na verdade documentada como meio real de se chegar à revolução, esta amplamente levada a cabo pelo segundo, em um formato ideológico-discursivo.

A teoria de Vertov destaca-se por apresentar um conceito inovador da captação do real pelo cinema, conhecido como *Cine-olho*³, que consiste na concepção funcional

³ Em russo *kino-glaz*, o cine-olho orienta toda teoria de Dziga Vertov e tem como objetivo principal o registro da “verdade” através do olho da câmera, para ele, mais perfeito que o olho humano.

da câmera como uma espécie de “super-olho”, algo sobre-humano. Sendo assim, a proposta do cineasta determina o cinema como instrumento de análise do mundo, em que a verdade deve ser mostrada através de sua própria documentação.

Em *O homem com uma câmera* (1929), resultado de uma série de experiências documentais, *Kino-Pravda*, Vertov revela ser possível a coerência em sua teoria, mostrando a natureza da realidade tal como ela é observada, de um lado pelo olho humano, de outro pela lente da câmera.

Figura 01 – Kino Pravda em *O homem com uma câmera* (1929)



Fonte: <http://idiommag.com/>

A estética discursiva apresenta figuras de estilo como traço característico em sua composição, afinal, muito além do que se pode mostrar, são criadas combinações expressivas entre elementos visuais e sonoros no intuito de produzir sentidos diversos. Com isso, o plano torna-se fragmento de discurso, deixando de lado o caráter de simples registro da realidade, sendo agora encarado como um signo que possui “duplicação analógica” (AMIEL, 2007, p.81).

A utilização de metáforas em filmes da Escola Soviética é um exemplo claro de como se dá essa analogia discursiva, quando em um plano observamos operários camponeses, os *kulaks*, em situação de opressão, e no plano seguinte porcos a serem abatidos, tecendo assim uma comparação direta entre um e outro. Esse tipo de recurso era bastante frequente em filmes de Eisenstein, Pudovkin e Kulechov, embora o

primeiro utilizasse a técnica da justaposição entre os planos, diferentemente dos dois últimos, que tinham como princípio o encadeamento da planificação.

A estética discursiva compreende ainda o uso frequente de figuras como a sinédoque, apresentando a parte pelo todo, e a gradação, expondo o clímax do que vem a seguir. Pode-se ilustrar isso através de cenas em *O encouraçado Potemkin* (1925), em que Eisenstein ilustra através de lentes presas por um cordão que o médico de bordo foi atirado ao mar durante o motim. Temos aqui, através do uso da sinédoque, a expansão do significado, neste caso remetido pelo primeiro plano, das lentes, em relação ao destino da personagem.

Figura 02 – Uso da sinédoque em *O encouraçado Potemkin* (1925)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3i9FkLOac9s>

No caso da gradação há uma associação direta com a chamada *montagem rápida*⁴, que suprime elementos de transição entre os planos, acelera a evolução das

⁴ Tipo de montagem fragmentada em planos que duram frações de segundos, acelerando o ritmo, reduzindo a duração de forma progressiva, chegando, por vezes, a uma imagem estática, a apenas um fotograma (ESCOREL, 2005).

cenar e utiliza elementos que conferem surpresa ao espectador. Em *O fim de São Petersburgo* (1927) percebemos o uso dessa figura de estilo diante do clímax criado por Pudovkin, quando retrata as estruturas opressivas através de uma montagem paralela, que nos conduz por cenas de soldados morrendo numa guerra, massacre em trincheiras, culminando com a euforia da Bolsa de Valores saudando a morte de um soldado, reconhecido como herói de guerra.

Nessa instância, percebe-se como o cinema soviético dos anos 20, muito aquém de retratar a realidade como defendia o realismo revelatório, apresenta uma importante função política e social, discutindo de forma consciente os conflitos de classe, as relações de poder, as tragédias pessoais, o sofrimento individualizado do ser humano, demonstrando como esse tipo de cinema se configura tão atual, diante dos temas explorados. Filmes como *A greve* (1924) e *Outubro* (1927) de Eisenstein, evocam justamente esses temas e explicitam um processo de luta e o sentido revolucionário, tanto de forma ideológica, quanto estética, constituindo assim uma atmosfera discursiva em seu cinema.

Figura 03 – Cenas de *A greve* (1924) e *Outubro* (1927) de Eisenstein



Fonte: <http://themoscownews.com/>

A repetição na montagem discursiva: construções em *Sangue Ruim* e *O Desprezo*

Entretanto, não apenas o cinema russo de 1920 apresenta figuras de estilo diante da montagem discursiva. Podemos observar construções nesse sentido em filmes mais atuais, como *Sangue ruim* (1986), de Leos Carax, ou ainda *O desprezo* (1963) de Jean-Luc Godard, que utilizam a repetição como característica de composição da montagem rápida. Tanto no primeiro, quanto no segundo, a repetição funciona como forma de fragmentar elementos que remetem à personagem central – Juliete Binoche e Brigitte Bardot, respectivamente –, com o intuito de traçar um esboço de suas figuras, sendo a primeira uma mulher misteriosa e lúdica e a segunda um símbolo sexual, motivo de fetiche entre os homens (AMIEL, 2007).

O uso de contrastes, oposições e antíteses é frequente, concebendo assim efeitos experimentais sensíveis em seus métodos de montagem. É possível associar um cinema reflexivo com o uso de ferramentas sensoriais, aliando representação à estética discursiva da montagem. Desta forma, nota-se uma similaridade entre o estilo de Eisenstein e o dos diretores franceses, já que, assim como o cineasta soviético, os outros dois se encarregam de construir uma unidade intelectual, apresentando plasticidade, elementos sonoros e um caráter discursivo.

Sangue ruim, um filme que transita entre a ficção científica, o romance e o drama, conta a história de um vírus que se espalha pela cidade (SBTO), transmitido pela relação sexual sem vínculo afetivo. Em cima desse contexto, desenvolve-se uma trama que interliga amorosamente Alex (Denis Lavant), Lise (Julie Delpie) e Anna (Juliete Binoche), em que o personagem de Lavant acaba deixando sua namorada, interpretada por Delpie por conta de Anna, que não nutre interesse afetivo pelo rapaz.

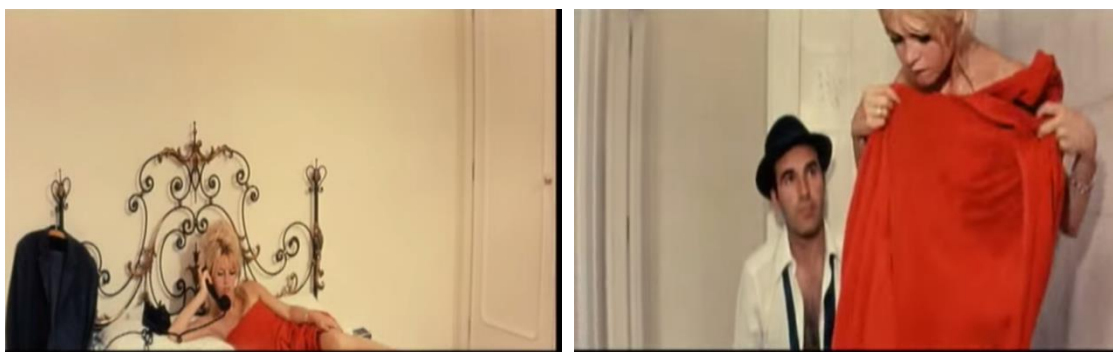
O filme destaca a efemeridade dos relacionamentos amorosos na sociedade contemporânea, utilizando recursos estilísticos para enfatizar esse discurso. Observamos a montagem como aspecto primordial diante do objetivo de Leos Carax em busca de uma construção discursiva acerca do tema e das personagens.

Figura 05 – *Sangue ruim* (1986) apresenta uma mulher misteriosa e cheia de conflitos através do uso de repetições



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=rPEQNbLrqK4>

Figura 06 – *O desprezo* (1963) explora a sensualidade através da repetição



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ITHTbewUF-c>

Em *Sangue ruim*, encontramos a incompletude, a nostalgia, a distorção do instante expressos por aspectos intrínsecos às personagens. Isso pode ser percebido de forma latente, através da própria personagem de Juliete Binoche, Anna, uma mulher visivelmente atormentada, com tendência depressiva que acaba se envolvendo num triângulo amoroso, mas permanece fiel a Marc (Michel Piccoli). Através de elementos

esparsos associados pela montagem percebemos a formação de uma nova roupagem, que acaba por construir novas articulações estéticas.

O diretor trabalhar a teatralidade em cena, bem como uma fotografia que explora o imaginário do espectador. Abusa ainda de planos fechados e utiliza as mais diversas referências que vão desde o *noir*, passando pela arte maneirista, até o movimento cinematográfico da Nouvelle vague. Leos Carax não economiza no uso variado de estilos visuais e diante de tal hibridação, acaba criando algo genuíno e criativo.

Alguns elementos de repetição encontrados na película reforçam os tons associativo e de confrontação, próprios da estética discursiva; como por exemplo, a expressão de apatia e angústia em Anna; o fato dos personagens aparecerem fumando constantemente; ou ainda quando Anna sopra insistentemente sua franja, demonstrando que esse gesto faz parte de sua personalidade. Desta forma, cada fragmento ecoa a sua própria esfera de significação, remetendo a uma estética discursiva na montagem.

Sangue ruim é um bom exemplo de como o cinema contemporâneo pode trazer à tona inovações a partir de ambiguidades e dicotomias estéticas. Jogos de luz e sombras; uso de cores chapadas; ângulos que valorizam o close e superclose; além de nítida referência ao estilo Godardiano, em especial *Alphaville* (1965), retomando o estilo *noir*, mesclado à ficção científica, na obra de Carax.

O uso de figuras como a metáfora e a metonímia é recorrente em *Sangue ruim*, o qual encontramos cenas como a do personagem de Denis Lavant, Alex, andando freneticamente pela rua ao som de *Modern Love*, canção de David Bowie – o que de fato vem a ser um sentido metafórico trabalhado pelo diretor diante das relações amorosas em tempos atuais (o amor líquido de Bauman). Nesta sequência, uma das mais conhecidas da película, o protagonista pode ser associado à rapidez, confusão, desespero, instabilidade de um amor não correspondido ou a uma relação fugaz, efêmera, sem importância.

Figura 07 – Metáfora do amor líquido, instantâneo, em *Sangue ruim* (1986)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=rPEQNbLrqK4>

Essa ideia de rapidez, efemeridade, é uma constante no filme de Carax, reforçada, justamente, através de repetições em cenas, em que o protagonista se encontra andando ou correndo pela rua. Entretanto, percebe-se o uso da repetição como elemento característico da montagem discursiva, especialmente, em relação à personagem de Binoche, Anna, como dito anteriormente. Podemos confirmar isso em várias sequências do longa, no entanto uma delas desperta a atenção em particular, quando Alex procura animar Anna de qualquer maneira e esta utiliza lenços de cores e estampas diferentes sobre seu rosto, mostrando apenas, diante de um close, seus olhos ao espectador.

Figura 08 – O uso da repetição em fragmentos de cenas em *Sangue ruim* (1986)



Fonte: Youtube

Neste caso, percebemos o fragmento como representação do discurso, trabalhado através da montagem. A associação aqui se faz pelo uso recorrente do lenço em cada fragmento de cena estabelecido. E como afirma Amiel (2007), “o fragmento então, já não é um detalhe, é uma representação”. Deste modo, surgem as associações diretas entre o sentido da sequência e o que se apresenta em cada fragmento, acentuadas pela construção discursiva. E neste caso, a estética do fragmento se apresenta como complementar ao princípio narrativo, afinal é preciso compreender o sentido diegético, para afinal associar os fragmentos ao discurso final.

Em *O desprezo* (1963) percebemos o uso da repetição através de cenas que enfatizam a nudez de Camille, interpretada por Brigitte Bardot. Uma das primeiras cenas do filme mostra a atriz deitada na cama com seu marido, onde conversam trivialidades e o corpo de Bardot é mostrado completamente nu. O diálogo reforça também, o fetichismo que Godard parece querer criar em torno de partes do corpo da personagem, isso se repete em outras passagens do filme, mas este momento é de fato relevante para depreender a intenção do diretor.

Figura 09 – A nudez como uma constante em *O desprezo* (1963)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ITHTbewUF-c>

Podemos observar em *O desprezo* também o que Amiel (2007) vai chamar de “enxerto” (p. 91), ou seja, imagens que são inseridas, coladas, com o objetivo de estabelecer alguma associação, entre cenas, para enfim demonstrar o que o olho do

cinasta ordena. É o que acontece em sequências que trazem imagens de estátuas gregas, neste caso associadas diretamente à regravação de *Odisséia*, mas também como metáfora em relação ao tema da beleza ou do que é considerado belo. Afinal, o filme de Godard traz em seu teor discursivo a figura de Bardot como mulher bela, sensual, erótica. Esse tema é uma constante em todo filme.

A montagem discursiva tem por característica desenvolver o encadeamento de ideias, através de escolhas inteligíveis que utilizam a descontinuidade na articulação dos planos. A representação de mundo se dá através da construção de um discurso, que na montagem é realizada através do enxerto. Este sim é seu procedimento estético dominante.

Considerações finais

A montagem discursiva, concebida a partir do cinema soviético do início do séc. XX, tem por característica principal estabelecer um dialogismo entre fragmentos de cenas, que acabam se associando e formando uma lógica discursiva. Assim como em filmes de Eisenstein, Vertov e Pudovkin, é possível encontrar em produções contemporâneas elementos característicos desse tipo de montagem, como é o caso de *Sangue ruim* de Leos Carax e *O desprezo* de Jean-Luc Godard, objetos de análise do presente artigo.

O elemento em comum discutido aqui é o uso da repetição, aspecto marcante da montagem discursiva, segundo Amiel (2007), que busca reforçar, através de associações, a perspectiva do olhar do diretor sobre uma determinada temática. Em *Sangue ruim*, por exemplo, encontramos a repetição a partir de questões intrínsecas às personagens, como no caso de Anna (Binoche) e Alex (Lavant), os quais através de ações específicas ou trejeitos peculiares demonstram, diante dos argumentos apresentados, o sentido o qual o diretor busca estabelecer.

Já em *O desprezo*, de Godard, a repetição enfatiza o discurso sobre o fetiche de um corpo feminino, especificamente o da personagem Camille, vivida por Brigitte Bardot. A ênfase se dá por conta das diversas situações em que o erotismo e a sensualidade são abordados, diante das cenas de nudez, constantes na película.

Levando em consideração o uso da repetição como elemento marcante da montagem discursiva, podemos afirmar que não somente produções iniciais do cinema, em especial do cinema soviético, apresentam esse tipo de recurso para reforçar um discurso que advém do olhar da direção. É importante frisar também, que mesmo a montagem se estabelecendo como predominantemente discursiva, ela também acaba apresentando elementos narrativos, como acontece em *Sangue ruim* e *O desprezo*, neste segundo de forma ainda mais proeminente. Entretanto, as relações de sentido aqui se dão diante de uma montagem discursiva que se utiliza de enxertos para justificar as associações, de modo descontínuo e conduzindo o olhar do espectador à construção de um mundo a ser representado.

Referências

- AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. São Paulo: Texto & Grafia, 2007.
- AUMONT, Jacques. (Org.). **A estética do filme**. 8. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BORDWELL, David. **Film art: an introduction**. 8. ed. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2008.
- EINSENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.
- ESCOREL, Eduardo. **(Des) importância da montagem**. Portal Brasileiro de Cinema. Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/ensaios/04_02.php. Acesso: 04 mai. 2015.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2010.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 2007.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2011.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.