

A montagem na narrativa *Inventário do Inútil*, de Elias José

Doutoranda. Maria José Ladeira Garcia¹ (UFRJ e FIC)

RESUMO: *Descoberta pelo cinema, a montagem é a metáfora do século XX, onde o mundo se fragmenta e as artes interpenetram-se. Elias José adota, em Inventário do Inútil, essa técnica cinematográfica, ao narrar a história de Aldo que sofre a perversão da própria imagem, desintegrando-se num feixe de relações contraditórias. A apreensão fragmentária da realidade pelo discurso cinematográfico. Aproximação da narrativa à noção bergsoniana de tempo e a referência a Proust pelo tema da lembrança. Associação de imagens expressionistas e impressionistas pela montagem. Os planos diferentes dando um ritmo de alternância espacial, e a busca de identidade, por meio de metáforas, revelando as projeções especulares do narrador-personagem, ao ampliar a sua capacidade perceptiva através da montagem. Rompimento da estrutura linear da narrativa, ao dar aos objetos significações simbólicas, metafóricas e metonímicas. Por ser visual, a montagem cria ilusões de massa, de movimento, de luz e distância sobre uma superfície plana, utilizando-se do ângulo da filmagem, da dupla imagem, da perspectiva móvel de vários focos. Pela montagem, o romancista resgata o homem da passividade, conscientizando-se de ser um indivíduo que **está** no mundo.*

Palavras-chave: ficção brasileira, Elias José, montagem, narrativa

L'écriture fait du savoir une fête¹.

Na modernidade, apreende-se o mundo de forma fragmentária porque se rompeu a unidade cultural. Bombardeado por informações de todos os níveis, o homem moderno tem o olhar semelhante ao da câmara que lhe permite uma visão descontínua e simultânea do mundo, ao abolir o espaço-tempo e encurtar a distância.

Descoberta pelo cinema, a montagem é a metáfora do século XX, onde o mundo se fragmenta e as “artes interpenetram-se”².

Considerado um dos divulgadores do cinema de montagem, Eisenstein³ diz que o conhecimento das línguas do Oriente o ajudou a compreender a essência da montagem. A filmagem do *Encourado 'Potemkin'* fê-lo saborear a “verdadeira embriaguez da criação” (Ibidem, p. 20), por revelar o seu esforço em traçar o perfil de uma época, seu movimento, seu ritmo e a ligação interna dos acontecimentos multiformes, com a preocupação de ressuscitar o passado, ao reconstituir a História.

Ao quebrar a passividade do espectador, Eisenstein força-o a entrar em atividade para decifrar as imagens em choque. Para ele, o plano é a célula da montagem que se apresenta como um dos processos mais lógicos e legítimos para fazer aparecer o realismo do conteúdo.

Os objetivos de Eisenstein são atingidos através de choques entre dois planos, criando uma impressão nova na mente do espectador, porque o dinamismo da imagem entra em conflito com a imobilidade do objeto.

Assim, as novas unidades surgidas da montagem de duas imagens diferentes ou da sucessão de diversos estados de uma mesma imagem tornam o texto narrativo dinâmico. A montagem obriga o leitor a não se acomodar na sua passividade, pois, envolvido pelo processo criador, percorre o caminho feito pelo artista, participando, também, do ato criador. Permite, ainda, que a emotividade e o raciocínio do leitor interfiram no processo da criação porque revive o processo dinâmico da aparição e da formação da

¹ BARTHES, Roland (1977) p. 20.

² OLIVEIRA, Maria de Lourdes de (1984) p. 5.

³ EISENSTEIN, Serguei (1969) p. 13.

imagem vivida pelo autor.

Depois da Segunda Guerra Mundial, a montagem sofre uma série de reformulações. Busca o espaço contínuo ao desenvolver uma grande parte da ação sem corte. Essa técnica ocorre por meio dos recursos da câmara que transgride espaço e tempo, salta de um plano a outro, penetrando o seu olhar curioso em espaços proibidos antes ao olhar humano.

A literatura tem influenciado o filme tanto na teoria como na prática. O cinema com o novo olhar assemelha-se à literatura contemporânea pela rapidez mental, pela estética da sugestão, pelo efêmero, ao ampliar a imagem oferecida pelo primeiro plano, ao contar o tempo oferecido pela câmara lenta e ao questionar os postulados do pensamento cartesiano.

A montagem permite ao escritor intensificar a ruptura do tempo linear, acelerar ou frear o fluxo das ações, controlar o ritmo da narrativa, trabalhar com alternâncias de objetos vistos a distância ou próximos.

Como a simultaneidade fascina o homem moderno, Elias José, escritor da modernidade, adota, em *Inventário do inútil*, essa técnica cinematográfica, ao trazer para a narrativa o campo temporal existencial, o campo da experiência humana, porque o cinema é a arte que se aproxima da noção bergsoniana de consciência com uma contínua transformação da expressão.

A referência a Proust ocorre pelo tema da lembrança:

Teresa, o mundo não termina nas montanhas, depois dos cafezais da fazenda. Eu li, o mar é imenso, as águas são salgadas, há baleias, tubarões, muitas praias, crianças, mulheres e homens tomando banho de mar. O mar Teresa, o mar. Não este riozinho quase seco, poucos peixes, pedras impedindo um mergulho. A água molhando nosso corpo, seu corpo no meu, Teresa⁴,

onde seres, objetos, paisagens só existem pelo olhar de Aldo que é o do sonho, do sofrimento, da memória, da análise.

O tempo e as sucessões de imagens nascidas pelas modificações impostas pelo olhar e este perpétuo vai e vem do eu-presente ao eu-passado situam e definem este olhar, este **eu** diante do mundo através da montagem que está a serviço da narrativa.

⁴ JOSÉ, Elias (1978) p. 26. As subseqüentes citações desta obra serão afeitas, por esta edição, no próprio texto, entre parêntesis, indicando-se abreviado *I.I.*, em itálico e seguido da página em algarismos arábicos.

A colagem de pedaços de filme e a “sua integração num todo semântico superior constituem a forma de montagem mais manifesta e mais evidente”⁵ tornando-a mais compreensível artisticamente em:

Nina, Nina, seu corpo meu corpo as cores as flores os peixes seu corpo meu corpo os peixes os peixes as algas o sonho as descobertas as plantas em seu corpo muito sal muita alga a vida nascendo e findando a música distante a música tão próxima saindo de seus seios as flores crescendo no sexo o verde fugindo dos olhos os dentes mordendo meu corpo meus dentes em seus seios as cores as flores o arco-íris, nascendo e sumindo nascendo na boca desaparecendo no sexo Nina Nina Nina (*I.I.*, p.139),

onde Elias José, sobrepondo excertos da vida a uma tessitura ficcional com o objetivo de afirmar a competição entre ficção e história, cria a imagem de um relacionamento sexual, por um processo de planos altamente poético que impressiona afetivamente o leitor.

Através de elementos sonoros, visuais e plásticos, o exemplo citado atinge uma incrível realidade na descrição, devido à combinação de aspectos variados (ângulos de tomadas de cena) e de elementos diversos (fragmentos de objetos que o enquadramento ressalta).

Há dois tipos de montagem cinematográfica: “a associação de um plano a um outro plano e a associação de um mesmo plano a si próprio”⁶ que ocorre quando um plano imóvel e longo sucede a planos curtos e dinâmicos.

A montagem de planos diferentes ativa a articulação semântica que se torna o principal veículo de significação: “sinto que nasci da terra, sou verde, vermelho, terra e planta. Nasci das águas, sou peixe, minhas escamas iluminam a noite” (*I.I.*, p. 85).

Os planos diferentes dão um ritmo de alternância espacial, e a busca de identidade por metáforas, as transformações em **verde, vermelho, terra, planta peixe** revelam projeções especulares de Aldo, o narrador-personagem.

A montagem de planos idênticos torna imperceptível essa articulação, tornando a progressão semântica gradual em: “aldo, aldo, sua vida é uma merda, você quer escrever e não pode, mesmo que pudesse não adiantaria nada, ninguém quer saber de poesia, poesia não enche

⁵ EISENSTEIN, Serguei (1978) p. 105.

⁶ EISENSTEIN, Serguei (1978) p. 111.

barriga, o chefe tem razão, não enche” (*I.I.*, p.146).

Por ser visual, a montagem cria ilusões de massa, de movimento, de luz e distância sobre uma superfície plana, utilizando-se do ângulo da filmagem, da dupla imagem, da perspectiva móvel de vários focos em:

No fim da noite, cessa a procura, viro fantasma e não posso sequer despertar seu horror. Quero ser pássaro, ou homem de asas partidas. Quero ser peixe, o aquário é pequeno, o rio secou, ergo minhas mãos, você-estrela vai ficando mais e mais e mais distante. Tento dizer o seu nome, sai um poema em forma de rosa (*I.I.*, p. 33),

onde se percebe que a linguagem cinematográfica prefere a narrativa paratática .

Essa técnica produz a ilusão da simultaneidade no sentido estrito, isto é, o tempo de uma história ou de uma seqüência narrativa desdobrada no espaço:

Sou muito velho, sei contar muitas estórias, só que ando meio caduco e me perco nos detalhes. Sem detalhes as estórias perdem a graça e ficam repetidas. Sou muito novo, vim no último foguete que desceu na Lua. Sou fruto de experiências de laboratórios, não houve em minha formação esperma nem útero de mulher (*I.I.*, p. 88).

A montagem pressupõe o descontínuo que se desintegra no discurso verbal entre as unidades estruturais: “ ... teresa, o dia, o sol nas frestas da janela, o leite no curral, o abraço amigo de Zé coió, o pão, o mel, o café, as frutas, o rio, os cafeeiros, a paineira, o cigarro escondido ...” (*I.I.*, p. 25).

A chave dessa linguagem é retalhar a realidade. Será sempre uma recusa da reduplicação naturalista do real que aparece na narrativa através da ordem lógica frasal.

Para Eisenstein, a montagem são “pedaços”⁷ de filme que, sem a menor relação entre si, geram um “algo” oposto a eles, mas que justapostos, relacionam-se entre si. É ela que organiza os conflitos, porque provoca choques, possibilitando, assim, a criação de um terceiro e novo valor:

A prostituta apaixonada foi avisando, primeiro pediu, depois chorou, depois aumentou as ameaças; ele nem deu bola, continuavam abraçados, bebendo muito, muito carinho. Gritos de mulheres encheram a madrugada e chegaram quase no centro da cidade. Mauro estava morto, o corpo apunhalado várias vezes, a assassina gritava feito louca (*I.I.* , p.52).

⁷ JOZEF, Bella (1986) p. 403.

Constata-se que a descrição naturalista é rompida numa crescente intensificação emocional através de planos e ângulos justapostos e detalhes selecionados.

A montagem, resultado da experiência expressionista, cria uma imagem que não contém basicamente um significado, mas a sua **relação** em forma de metáforas, analogias: “Sinto que vou perdendo as forças e se elas não voarem, ou se eu não sair daqui, vou me desfazendo, acabo me transformando em uma delas. Aldo, antes de ser gente, eu fui borboleta, era bonita, mas me espetaram num álbum” (*I.I.* p. 100).

O discurso cinematográfico desenvolve uma ilusão particular da realidade, ao fazer a apreensão fragmentária da realidade visível e o real metonimicamente reintegrado numa metáfora recriada. A deformação no excerto se deve mais à arquitetura que ao estilo de Elias José, e a câmara fotografa a técnica montada pela colagem, associando imagens expressionistas e impressionistas.

Ao superpor tempos, essa técnica de narração provoca efeitos de simultaneidade pela narrativa verbal que, basicamente, é contínua: “Os Rosas tiraram o corpo da zona, fizeram o fêretro envergonhados, não quiseram mais tocar no assunto, era uma chaga. Zé Coió contava a estória com muita mágoa e saudades” (*I.I.*, p. 52).

Sente-se que a mudança da referência temporal, semelhante ao cinema, se faz pela indagação do fluir irremediável do tempo.

Como o viver é um contínuo criar e destruir não travado por princípio objetivo, a realidade sensorialmente reconstruída se move fluida, inconsistente e, por isso, os sentidos recriam o que percebem: “As tias chatas sempre perguntavam pelo bicho do mato, a mãe gritava e ele fingia que não ouvia, sempre bancando o surdo ou fingindo estar dormindo. Agora já não precisa suportar ninguém. Liga o rádio e ajuda os cantores nas letras de música, como fazia em criança” (*I.I.*, p. 52).

Evidenciando as ligações exteriores e interiores que existem entre os acontecimentos diversos do real, “a montagem cria movimentos, ritmo e idéias”⁸.

O movimento é o deslocamento de pessoas ou objetos dentro do plano: “Ela, coitada, tentou muitas vezes romper o cerco, hoje me lembro. Aproximava-se, queria ler o que eu estava escrevendo, elogiava, soltava aqui e ali um gesto mais carinhoso” (*I.I.* , p. 47).

⁸ OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de (1984) p.5.

O ritmo nasce da sucessão dos planos, considerando as ligações de continuidade e dimensão; é o responsável pelo andamento da narrativa: “Um abraço, um beijo meio apressado, o fim. Agora a tristeza de saber que não se pode fazer nada e que estava certa [...]. Vamos tentar um despojamento interior, vamos conhecer outras pessoas” (*I.I.*, p. 46).

As idéias surgem das relações causais estabelecidas entre os fatos na totalidade do real, com a perspectiva de aparecer de seu confronto o sentido profundo desses fatos: “Naquela noite Nina era a própria alegria. Aldo voltou, ela sentia-se vencedora. Ele estava de novo e ninguém mais iria tomá-lo dela. Faria festas, despediria o coronel no domingo próximo, faria o relógio parar para ele não ter que falar em trabalho (*I.I.*, p. 46).

A causa da alegria de Nina é a volta de Aldo que “agora era só dela e nada mais tinha importância, a vida era muito bonita, tantas cores a vida, tanta alegria no ar” (idem, ibidem, p. 46).

O narrador-personagem amplia sua capacidade perceptível através da montagem, que, rompendo com a estrutura linear da narrativa, dá aos objetos significações **simbólicas**: “Lívia, este seu vestido de plumas transforma você em garça, em noiva, em anjélica. Suas plumagens, seus passos ligeiros e leves e esta força interior no olhar me levam às nuvens, me fazem voar” (idem, ibidem, p. 33); **metafóricas**: “Vejo seu corpo florescer e as formas que apalpo são pétalas e brilham e ferem e acumulam minhas verdades em coisas diversas” (idem, ibidem, p. 33) e **metonímicas**: “Minhas sementes andam morrendo em seu chão e não vamos colher qualquer fruto. Minhas mãos estão estendidas, estou procurando um céu, um motivo pro canto que vou depositar como uma rosa branca em seus seios” (idem, ibidem, p.33), reconstituindo, assim, o todo na consciência e no sentimento, a partir da representação de partes.

A montagem permite, pelo processo de aceleração do movimento, o leitor **ver** as “coisas” dentro de uma perspectiva múltipla, remetendo o tempo para longe e fixando a representação numa imagem semelhante à perspectiva plana: “... os movimentos mecânicos da mãe, a cozinheira pra lá e pra cá, o doce, o café, o porão, o cigarro escondido, as mangueiras, os livros, o rádio, as revistas, a tarde sumindo, o sonho acabando, a casa, a sala, a cozinha, a mãe, o banho, sabonete no corpo, o espelho, o sexo crescendo, cabelos no corpo, o grito do pai, a toalha depressa...” (idem, ibidem, p. 25).

Percebe-se que Elias José empurra a narrativa para uma perspectiva imediatista, semelhante ao *close-up* do filme, dando a impressão de que as várias facetas da consciência passam, da textura do diário para a meditação, dispositivos já explorados no extravagante romance *Tristram Shandy* do século XVIII, “que foi uma das primeiras experimentações no campo da montagem, no deslocamento do tempo, da dupla exposição da sensibilidade”⁹.

A complexidade dos sistemas semióticos, as múltiplas codificações do texto e a polissemia artística tornam *Inventário* um organismo vivo não só para fixar a vida, mas, sobretudo, para decifrá-la.

Conclui-se que a narrativa de Elias José revela que a arte não se limita a reproduzir o mundo com o automatismo inerte de um espelho, pois, ao transformar em signo as imagens do mundo, o romancista resgata pela montagem o homem da passividade.

⁹ SYPHER, Wylir (1980) p. 208).

Referências Bibliográficas

- [1] A CRISE do pensamento moderno /3. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970, n. 25.
- [2] A LITERATURA a partir de Guaxupé. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, n. 1068, p. 4=5, 15 abr., 1987.
- [3] A NARRATIVA ontem e hoje. Org. Lígia Vassalo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. (Comunicação, 5).
- [4] BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris: Seuil, 1977.
- [5] DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Robeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- [6] EISENSTEIN, Serguei. *Estética e semiótica do cinema*. Trad. versão francesa Alberto Carneiro. Lisboa: Estampa, 1978.
- [7] _____. *Reflexões de um cineasta*. Trad. Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

- [8] JOSÉ, Elias. *Inventário do inútil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- [9] JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- [10] KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A crise do século XX*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Temas, v. 7).
- [11] LEPECKI, Maria Lúcia Torres. *O tempo no romance português contemporâneo: um exemplo: Fernanda Botelho*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1969.
- [12] NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos, 31).
- [13] OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. A montagem no cinema e na literatura. *Revista de Cultura Vozes*, v. 78, n.8, p. 5-11, out. 1984.
- [14] SYPHER, Wylir. *Do rococó ao cubismo*. Trad. Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980....

¹ . Maria José Ladeira GARCIA¹ Doutoranda (UFRJ e FIC)
E-mail: mjlg24@gmail.com