

No limiar da espera: narração e montagem

Alex Sandher Soares de **SOUZA**
Graciela Gonçalves **SCHERDIEN**
Vanessa **WATANABE**¹

Bia pensativa diante da janela. Seu olhar impaciente percorre a rua. Cigarro na mão. Bia volta, de relance, seu olhar para o filho Mauro que está jogando botão. São esses elementos que compõem a primeira cena do filme de Cao Hamburger, *O ano em que meus pais saíram de férias* (BR, 2006). A tensão está colocada; algo está acontecendo. Porém, a única coisa que Mauro, o protagonista do filme, sabe é que os pais estão “saíndo de férias” e que ele irá ficar com o avô Mótél. A explicação é essa, sem detalhes, sem respostas.

A história é constituída através do olhar de Mauro que, sob a perspectiva de um menino de onze anos, narra os acontecimentos de sua vida em 1970. O período é marcado pela Copa do Mundo e pela ditadura militar, o que não significa ser um filme simplesmente sobre a ditadura e sim sobre o drama de um garoto que presenciou a perseguição de sua família.



Referindo-se ao goleiro, um dos primeiros pensamentos de Mauro nos indica como o filme será conduzido: “Meu pai disse que no futebol todo mundo pode falhar menos o goleiro.

¹ Graduandos em Ciências Sociais pela FFC/UNESP e partícipes do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura.

Eles são jogadores diferentes porque passam toda a sua vida ali, sozinhos, esperando o pior!”. Esperar o pior é o que Mauro irá enfrentar durante o filme inteiro. A espera é marcada pela câmera, pois, a cada corte, o protagonista sempre está na expectativa de que algo aconteça. O não dito, que faz parte da narrativa, está contido nas imagens cinematográficas: a presença do telefone, do relógio, das batidas na porta, e outros inúmeros elementos que fazem parte da montagem.

A narração e a montagem de um filme estão interligadas. A montagem é uma função narrativa, além de ser elemento fundamental para a totalidade da obra. Em *O ano* podemos notar o ritmo lento através dos planos² e da montagem.

A música é outra peça-chave da composição que, ligada à manipulação dos planos, forma o conjunto da obra. Mas qual é a “receita” utilizada pelo cineasta para construir essa narrativa? Para descobriremos isso é necessário observarmos atentamente o conjunto da obra.

No filme há uma narrativa em primeira pessoa. Mauro relata um fato que já ocorreu em sua vida, tomando uma pequena distância dos acontecimentos, uma vez que a história é narrada no passado. Tal recurso é utilizado para selecionar melhor os fatos vividos no ano de 1970 e proporcionar uma observação singular, ordenando e distinguindo a trama. Segundo Lukács:

O costume de se afastar dos acontecimentos, que permite exprimir uma seleção entre os elementos essenciais já operadas pela práxis humana, pode ser encontrado nos autênticos narradores até mesmo nos casos em que eles adotam a forma da narração na primeira pessoa, isto é, quando fazem supor que o narrador seja um personagem da própria obra (LUKÁCS, 1968, p. 69).

Nesta circunstância Mauro relata o seu drama humano de forma íntima. Tais intimidades, contudo, como as sensações do menino, são sempre sugeridas pelas imagens ou música; não há uma descrição pormenorizada das situações psicológicas. As reflexões, assim como seus momentos de felicidade ou tristeza, são normalmente acompanhados pela música, que sugere ao espectador de forma sutil os diversos sentimentos do protagonista.

² O plano abrange um conjunto de parâmetros como: dimensões, quadro, ponto de vista, movimento, duração, ritmo e relação com outras imagens. O plano pode ser definido como uma unidade da montagem para produzir um filme, na filmagem podemos dizer que é um pedaço de película que não é interrompida do acionamento da câmera até a sua parada. Essa é uma definição simplista acerca de Plano, pois podemos ter variações na estética do cinema, nas quais não abordaremos nesse artigo.

As características das personagens, suas particularidades e complexidades são reveladas no desenvolvimento da narração. A cada novo momento essencial do filme, as personagens revelam alguns contornos de suas personalidades, sem que se perca, entretanto, a sua capacidade de transformação, fato essencial quando nos referimos a um romance em forma de narrativa, segundo a perspectiva de Lukács (1968). Assim renova-se em cada cena a tensão do filme, para aumentar no espectador a curiosidade diante da transformação das personagens. Em todo o filme há uma tensão constante estabelecida pelas ações do menino e dos outros personagens sujeitos da narrativa. O filme coloca em primeiro plano as experiências vividas por Mauro, suas transformações e suas relações com Schlomo, Irene e Hannah, as quais se desenvolvem e se modificam ao longo da narrativa.

Uma das experiências de Mauro no contato com Schlomo dá-se, por exemplo, quando ao hospedar Ítalo, o garoto oferece-lhe peixe no café da manhã, situação que já



havia ocorrido no filme, entretanto era Schlomo quem oferecia a Mauro a diferente refeição matinal. Este questiona a situação com a seguinte frase: “Peixe no café da manhã?!”, e Schlomo responde que isso faz bem para a cabeça. A mesma situação é mais tarde revivida por Mauro, no entanto, agora é ele quem esclarece a Ítalo que peixe “é bom para a cabeça”.

Para compreendermos melhor a ligação da narração com a montagem especificamente neste filme, é necessário nos determos um pouco mais nas questões de cunho teórico da montagem e do espetáculo fílmico, pois segundo Leone e Mourão (2003) “só podemos compreender o cinema como arte, no momento em que pudermos enxergar a complexidade de fatores que concorrem para o espetáculo fílmico [...]” (p. 13).

O fragmento acima denota a complexidade analítica de uma peça fílmica e para que essa complexidade não resulte em obscuridade, utilizamos um elemento de articulação argumentativa, um “fio narrativo” – a montagem.

A ênfase na montagem se justifica, pois ela institui o nexos entre o roteiro, a encenação e a montagem propriamente dita, assim estabelecendo a aproximação estrutural com o roteiro. No roteiro a montagem está presente na definição das características das personagens, do espaço para a narrativa, além de fornecer elementos para atores, fotografia, cenografia e as bases para a escolha do diretor da encenação no momento da filmagem. Por sua vez, o diretor angula, enquadra e planifica, assim ele monta as ações, a espacialidade, a temporalidade, o ritmo, objetivando dessa forma o texto cinematográfico com a ajuda dos atores e de outros profissionais (cenógrafos, fotógrafos, entre outros). Como a encenação é feita de maneira caótica, a figura do montador é essencial para restabelecer o conjunto de gravações na seqüência definida pelo escritor do roteiro.

Contudo a montagem não é só uma habilidade técnica, ela contribui para a textura dramática do filme. Sua relevância está sendo considerada desde o início do cinema. Vários teóricos se empenharam em estudá-la ou contribuíram no entendimento dela como: Roman Jakobson, Pudovkin, Sergei Eisenstein, André Bazin, Anatol Rosenfeld, entre outros. Através da montagem podemos observar a dramaticidade no filme estudado. O espectador, ao acompanhar toda a situação vivida por Mauro, se depara com algo que ao mesmo tempo é dramático e encanta, sem perceber os jogos de câmera e montagem ali presentes que geram a sensação de “realidade”.

Em “Linguística, Poética e Cinema”, Jakobson (2006) afirma ser a sinédoque³ um aspecto essencial da construção cinematográfica que leva o apreciador, através da montagem, a perceber as seqüências por um agrupamento de cortes com relação de contigüidade. A sinédoque é o que Rosenfeld (2005) conceitua como “aspectos esquematizados”, sendo que estes solicitam a imaginação concretizadora do apreciador. Por exemplo, quando há a demonstração do isolamento do goleiro pelo fato desse jogador negro ser diferente dos outros jogadores do time judeu. E quando Mauro, numa

³ Sinédoque, segundo Othon M. Garcia, é um termo que responde à fórmula “pars pro toto”, sendo apenas sutilmente distinta da metonímia. Importante notar a “parte pelo todo” como uma função intrínseca do formato narrativo fílmico.

sequência posterior, diz que quer ser goleiro e negro, convoca a imaginação concretizadora do apreciador a formular a idéia de isolamento cultural do protagonista: Mauro, que é de Belo Horizonte, se encontra “sozinho” em uma comunidade judaica no Bairro Bom Retiro em São Paulo. Se observarmos atentamente, as cenas do filme



permitem que o apreciador imagine tudo que está implícito, ou seja, a montagem é elaborada para que certas lacunas fiquem sujeitas à imaginação do espectador.

O regime ditatorial está colocado face à visão de caminhões militares, no primeiríssimo plano de um arame farpado, em comentários

sobre a fuga dos pais, na frase no muro – *Abaixo a Ditadura* – e, por fim, na violência assistida pelo protagonista na rua e vivida quando Schlomo é preso por alguns dias e Ítalo foge da polícia. Tudo isso são indícios desse regime. Os aspectos esquematizados aqui oferecem à imaginação do apreciador elementos, inicialmente, não tão explícitos como os caminhões e o arame farpado que, ao longo do filme, vão se unindo a elementos mais contundentes que vincularão essas imagens ao regime vigente na época.

A montagem também contribui para o ritmo. No filme percebemos que os cortes oferecem um movimento lento à narração e ressaltam a sensação angustiante da espera dos pais. A questão da espera é tão presente no filme que nos deparamos com seqüências de cenas ao longo de toda obra a reforçar isso. Ao permanecer no corredor do prédio esperando Mótél chegar, Mauro passa as horas tentando se ocupar com algo: jogar botão, ler quadrinhos, dormir, entre outras coisas, até que Schlomo chega e o menino descobre que seu avô faleceu. Schlomo abriga o garoto dentro de sua casa e desde então a espera é figurada no telefone, que Mauro passa semanas esperando tocar, ansioso por uma ligação dos pais.

No enterro do avô deparamos com mais um elemento que reforça o fato de Mauro estar sozinho. O protagonista participa do rito funerário judeu, no qual se sente deslocado. A cena reforça, através das pessoas que o cercam, as diferenças entre o menino e a comunidade judaica. O enterro do avô é exemplar ao mostrar que o seu

deslocamento é também cultural. A imagem mostra que o *quipá* (pequeno gorro usado por razão religiosa), referência à carga cultural judaica, ainda não se ajusta à cabeça do menino.

Além disso, durante este acontecimento, Mauro narra o seguinte parágrafo:

“Meu pai dizia que meu avô era teimoso e nunca atrasava. Meu avô dizia que meu pai que era teimoso e vivia atrasado. Mas minha mãe dizia que os dois eram teimosos e por isso nunca se encontravam. E bem no dia em que meu pai chegou na hora foi tarde demais. Meu pai tinha razão, meu avô não atrasava nem morto” (HAMBURGUER, BR, 2006).

Podemos dizer que essa fala é mais um dentre elementos presentes que revelam as sensações de Mauro, e talvez, em uma forma de análise imediata e simplista, indique a volta de sua mãe e não a de seu pai. Se prestarmos atenção na composição da frase, a mãe é alguém que comenta a ação estando dela apartada: já que os dois eram teimosos, um não atrasava nunca e o outro sempre se atrasava. Isso remete à frase de Bia no final do filme, quando reencontra Mauro: “seu pai sempre está atrasado”.

No decorrer do filme as cenas ainda são marcadas pela presença do telefone. Quando Mauro entra na casa do avô, ele pega o telefone e liga para sua casa em Belo Horizonte. Com



um corte da câmera aparece sua casa e os dois goleiros do jogo de botão esquecidos em cima da mesa na casa vazia. Na seqüência, a câmera mostra o garoto ao lado do aparelho esperando um telefonema de seus pais. Os goleiros esquecidos representam o próprio sentimento de Mauro, que, na mesma situação dos goleiros, sente-se esquecido pelos pais. Em São Paulo, Schlomo puxa uma extensão do telefone para sua casa; a partir daí o menino passa as noites dormindo ao lado do aparelho.

Com o passar do tempo, as personagens de Hannah, Irene e Ítalo começam a participar da vida do protagonista e ele, de certa forma, vai se habituando aos costumes dos judeus. Chegamos até pensar por um momento que Mauro está menos preocupado que antes. Seus pais disseram que voltariam na Copa e, logo no jogo de estréia, sua

espera toma novamente formato no filme. Schlomo ao assistir o jogo com Mauro na casa de seu avô, que possuía uma televisão, levanta-se e arruma o relógio fazendo-o funcionar. É como se o tempo voltasse a correr, ou seja, a espera de Mauro é reforçada pelo tempo do relógio e suas olhadas pela janela, aguardando a volta de seus pais.

Em outra tentativa de entrar em contato com seus pais, a cena do telefone é cortada e aparece sua casa revirada, ninguém atende e seu nervosismo aumenta. Ele chuta a cadeira, bate o piano e o som acompanha tudo isso de forma intensa. Schlomo viajou em busca de alguma pista sobre o paradeiro de seus pais. Quando volta traz os goleiros e tem uma conversa com Mauro que não ouvimos, no entanto podemos imaginar que tenha lhe contado da casa revirada. O mais importante dessa cena é a volta de seus goleiros antes esquecidos. De certa forma Mauro terá que esperar o pior, pois subentende-se que a partir desse ocorrido o menino percebe realmente a gravidade dos fatos e que na verdade não está simplesmente esquecido.

Desse momento em diante a história passa a tomar um novo sentido. Se antes a peça fílmica era caracterizada pela espera passiva, agora, com o “resgate” dos goleiros de botão, passa a ser uma busca ativa para encontrar os pais. Essa busca, no entanto, não é feita por Mauro, que em certo momento diz: “Eu devia saber, goleiro não pode sair da área”, ou seja, devia ficar “esperando o pior”. Quem foi o “atacante” da busca dos pais foi Schlomo, que driblou a contenção dos militares e... gol! Mas seus braços não estavam levantados em um grito de gol, deviam estar melancolicamente trêmulos, pois o pai atrasou-se definitivamente: o pior chegou para o nosso goleiro.

Felizmente reencontrou sua mãe que, embora de cama e abatida, levantou os braços para confortar Mauro que se defendeu tão bem dos acontecimentos daqueles duros tempos com a ajuda de seu “time”.

As primeiras aproximações feitas nesse trabalho proporcionam a percepção da relação entre forma e conteúdo, montagem e narração, enfim a contaminação de sentidos que um confere ao outro compondo assim um todo: a obra fílmica. Retratamos aqui apenas algumas cenas para apreendermos aspectos da composição dessa obra, lançando as bases para futuras análises sociológicas sobre a montagem do filme consoante ao conjunto dos fatos sociais, por vezes, conflitantes da época. Como, por exemplo, o auge feliz do futebol com Pelé, o ápice infeliz da ditadura um ano após o

Ato Institucional n.º 5 (AI 5), a modernização na imagem do fusca e a introdução do rock, da música de massa com a jovem guarda.

Bibliografia

GARCIA, Othon. M.; *Comunicação em prosa moderna*; 24ª ed.; Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

JACKOBSON, Roman, *Linguística, poética, cinema*, Ed. Perspectiva, 2006.

LUKÁCS, Georg, Narrar ou Descrever?; In: *Ensaio de Sociologia e Literatura*, Civilização Brasileira, 1968.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Dora M.; *Cinema e Montagem*, São Paulo: Ed. Ática, 1993.

ROSENFELD, Anatol; *Literatura e Personagem*; In: *A Personagem de Ficção*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.