

MAIR TAVARES

"Para o diretor de cinema", escreveu Pudovkin, "cada tomada de um filme concluído apresenta a mesma utilidade que a palavra para o poeta". Não apenas este, mas muitos autores, clássicos ou modernos, acreditam ser a montagem uma fase essencial da arte do cinema. Mair Tavares é um dos primeiros montadores *de carreira* do cinema brasileiro. Trabalhando ao lado dos diretores, ele tem contribuído para a expressividade de filmes como *Xica da Silva* e *A Lira do Delírio*. Nesta entrevista, Mair fala da montagem e do cinema no Brasil, visto da perspectiva de um técnico apaixonado por seu ofício.

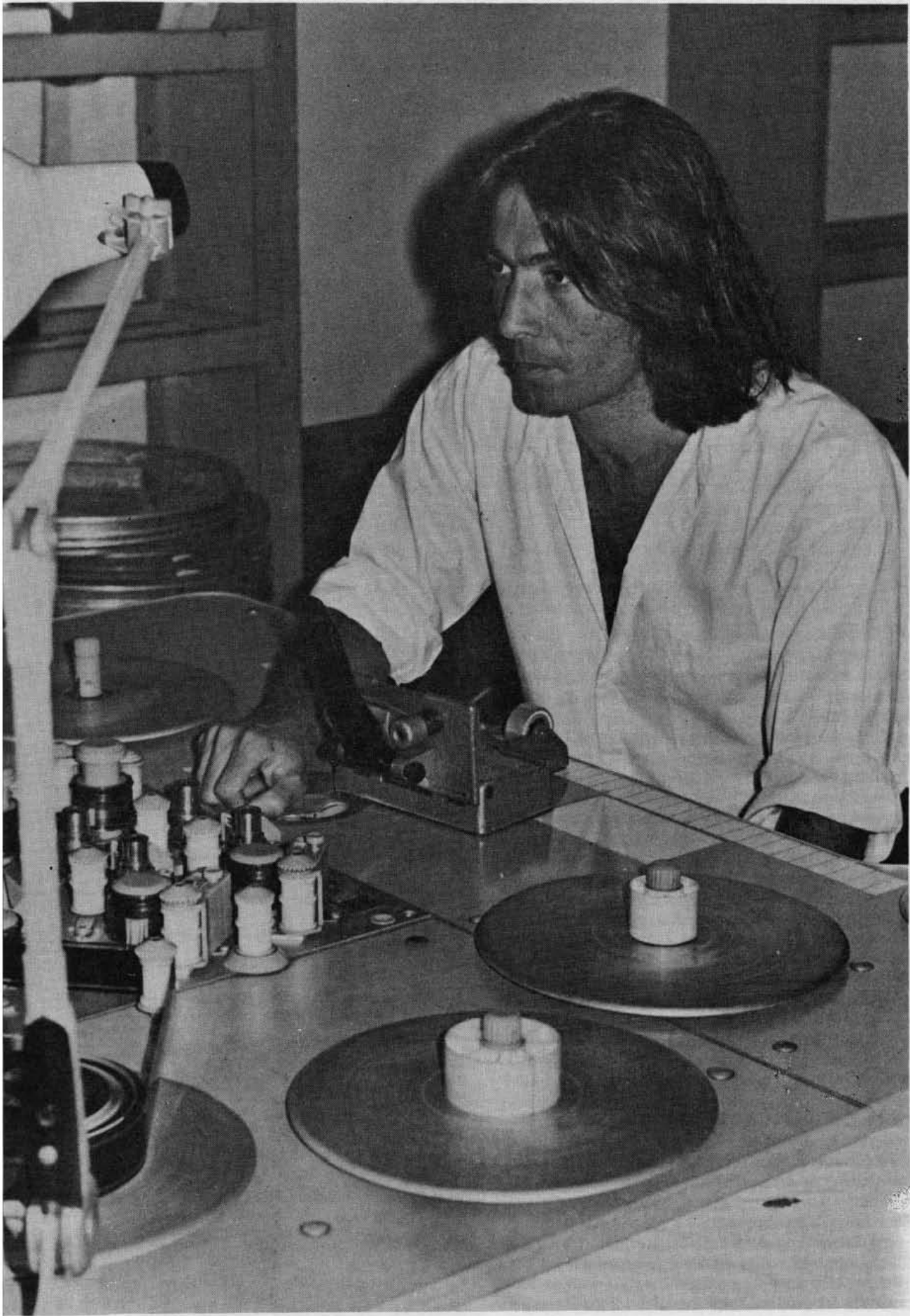
— *O Cinema, como tudo na vida, tem seus pontos de luz e de sombra. Todos podem imaginar a importância do desempenho de um ator, de um cenógrafo, dos responsáveis pela fotografia e pela música. Mas há um certo mistério na montagem. O que acontece realmente então?*

— Nada de especial ou, pelo menos, nada realmente secreto. Em teoria, é uma fase simples. Há uma frase famosa, uma espécie de lema, que diz: "a tendência da montagem é sempre melhorar o material". Mais do que qualquer aspecto técnico, o que dá o tom da montagem é a questão das relações humanas. Neste particular, é uma etapa delicada da preparação do filme, porque diretor e montador têm que ser muito sinceros um com outro. Certas formas de delicadeza, de hipocrisia, que marcam o comportamento social, têm de ser postas de lado, porque prejudicariam o produto do trabalho; em outras palavras, a coisa nunca se passa com tranquilidade. Às vezes o montador tem que funcionar como verdadeiro *copy desk*, interpretando o que o autor do filme quer dizer. A diferença é que, ao contrário dos redatores especializados de uma revista ou de uma editora, trabalhamos ao lado do diretor e temos que mostrar a ele, se for o caso, que não conseguiu expressar o que queria, que uma dada solução de linguagem é melhor, etc. Mas a

vantagem desse contato, a compensação pelos momentos tensos do diálogo, é que são pelo menos duas cabeças pensando, e pode acontecer de o diretor nos convencer de que a idéia do filme está expressa adequadamente com a construção que ele imaginou. O que não pode haver é insinceridade, autoritarismo. O processo de montagem exige entrosamento. E ensina uma coisa muito importante na vida: a trabalhar com liberdade, em equipe.

— *Em que consiste esta forma de trabalho livre, mas interdependente? Uma coisa não exclui a outra?*

— Quero dizer que diretor e montador não trabalham independentes um do outro, nesta etapa. Enquanto se vê o material, há muita conversa, que tende ao estabelecimento de pontos de vista comuns. O roteiro é sempre uma referência; o diretor especifica o que lá está em forma literária, coloca as nuances, define a sua proposta. A partir daí, do acordo, o montador é livre. Na verdade, a montagem é uma espécie de carpintaria, uma etapa bem artesanal da indústria do cinema: um vai e volta que se repete às vezes com monotonia. Um trabalho que pode parecer enfadonho para quem assiste, e chega a ser mesmo. Um filme de longa metragem consome, em média, três a quatro meses de trabalho, com cinco horas diárias.



BIII

MAIR TAVARES

— Há diferença entre o esquema de trabalho no tempo do Cinema Novo e o de agora?

— Certamente. Na época do cinema novo, ninguém tinha um só tostão durante a montagem. Ela coincidia exatamente com o começo do vencimento dos papagaios levantados em banco para as filmagens. Era a etapa do sacrifício, da insegurança. Hoje as coisas estão mudando. Já há uma mentalidade aberta para a importância da boa finalização do produto cinematográfico, o que é comercialmente muito importante para o êxito de todo o investimento artístico e cultural feito no filme. Em outras palavras, já se pensa na montagem, no som, como áreas de aplicação econômica. No entanto, é um processo lento: certos cineastas imaginam, com absoluta falta de visão, que se pode dar um tratamento *a* para os diálogos e um tratamento *b*, digamos, para os ruídos. O que representa, de qualquer forma, um avanço em relação a 15 anos atrás é que a montagem está hoje incluída no orçamento da produção.

— Na época do Cinema Novo, contam que às vezes faltava material para a montagem. Hoje, os diretores filmam o suficiente, ou ainda é difícil trabalhar?

— A montagem é uma fase essencialmente seletiva e é certamente um problema quando não há o que selecionar. O diretor do Cinema Novo costumava transferir para o montador o problema da falta de material. Isto já não acontece agora. Pelo contrário. Mas o problema oposto também ocorre: quando há muito material, e excelente, a seleção exige critérios bastante sutis. *Xica da Silva*, na minha opinião, tem mais dez minutos do que o necessário; mas Cacá Diegues achou que a idéia estava expressa naquele tempo e ponderou que, no filme, as cenas de *tempo fraco* são uma questão de estrutura interna. Também cortaria um pouco no filme de Walter Lima Júnior *A Lira do Delírio*, para criar tensão interna maior.

— Você reduziria 1900 para uma hora e meia de projeção?

— Não, porque todo filme tem o que nós chamamos de *timing*, uma duração ideal. O de 1900 é aquele mesmo. Isto vai depender da prolixidade ou do despojamento do diretor; de seu estilo, do que ele considera ou não importante. Ocorre que, para o diretor, pesar o que entra e o que não entra, selecionar o material em que ele investiu a sua criatividade, a sua competência, é sempre um processo difícil, até mesmo doloroso. Os diretores têm uma relação afetiva com as cenas que rodaram, metro a metro, e ficam num conflito interior muito grande quando forçados a desprezar alguma. É compre-

sível: jogar no lixo uma parte de seu esforço, em nome de um ritmo e uma concisão de linguagem que se desenham concretamente na hora de montar, exige uma certa renúncia. Já para o montador a questão se apresenta diferentemente. Cenas, planos, seqüências parecem a ele como palavras ou locuções de um texto, sem nenhum compromisso de ordem emocional.

— Para o montador, é melhor trabalhar com muito ou pouco material?

— De modo geral, funciona aí uma sentença que os advogados gostam de citar: o que é demais não prejudica. Muito material pode significar mais esforço, mas a falta de filme termina afetando o trabalho final. É importante, porém, que o diretor saiba o que quer, que tenha uma certa ordem mental e estabeleça o fluxo dramático que terá o filme. Orson Welles disse que a gente pode ficar montando um filme a vida inteira. Só que, seguramente, não valeria a pena.



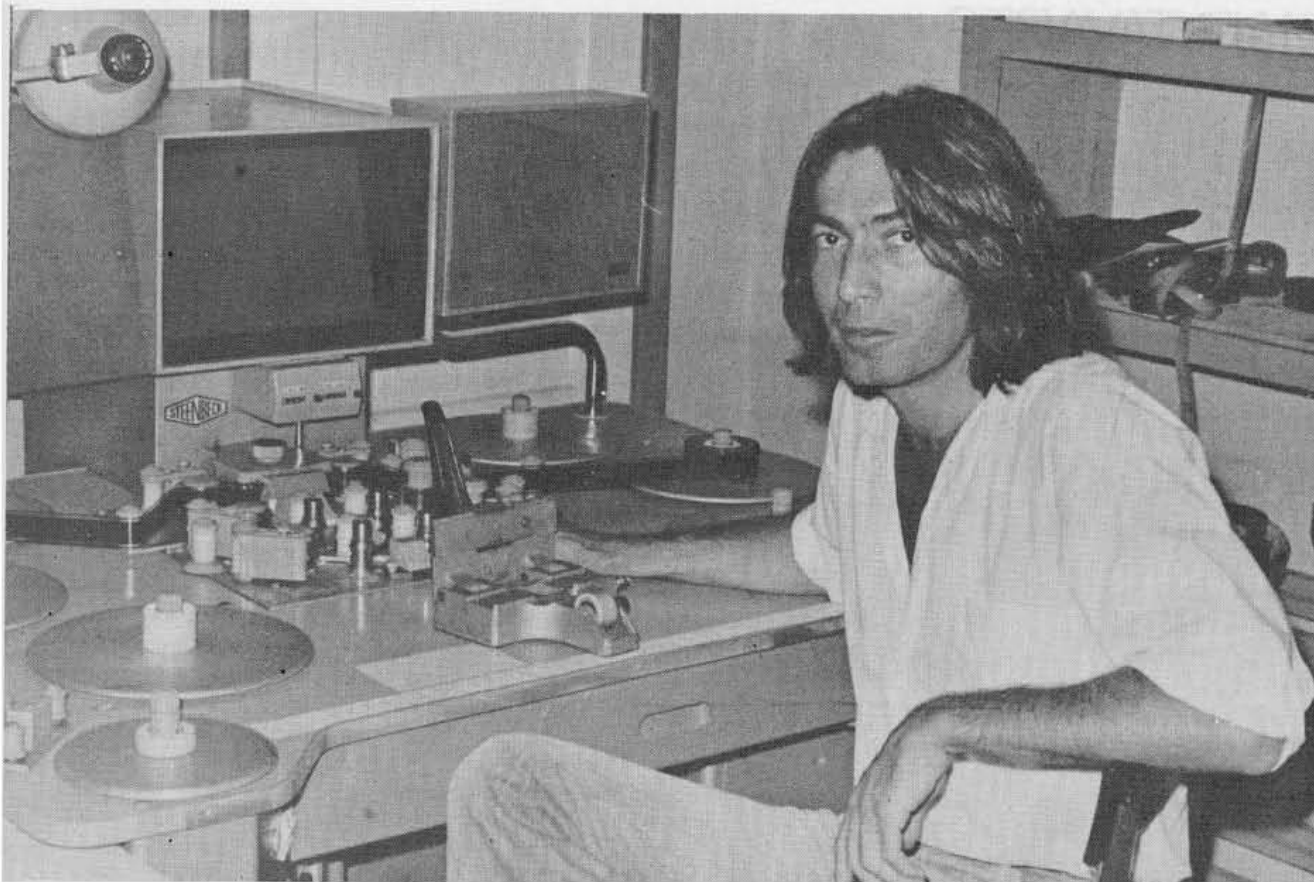
Bill

— Admitamos que haja um total de sete horas e meia de material para transformar em um filme de hora e meia. Esta proporção — cinco para um — é suficiente?

— Vai depender muito da proposta do diretor. Se ele quer um trabalho de interpretação, de câmara, de planos, de iluminação, o mais elaborado e exato possível — então, quanto mais material melhor. Dez para um, talvez, em lugar de cinco para um; o diretor terá mais *chance* de acertar e realizar a sua proposta. Mas se o que se quer é algo mais aberto, mais improvisado, não há necessidade de tanta fartura.

— Como foi o seu trabalho em *A Lira do Delírio*?

— Quando Walter Lima Júnior me chamou para trabalhar, já tinha ordenado o material dentro de



Bill



uma proposta linear, direta. É o que nós chamamos *dar uma linha ao filme*. Isto estava feito. Não havia ainda o seqüestro, nem as cenas de carnaval, que ele ampliaria depois. Depois de ver esta primeira ordenação duas vezes, resolvemos desmontar o filme em módulos. Quer dizer: separamos o material em blocos. Em seguida, fizemos no papel uma ordenação destes blocos e só a partir daí começamos a trabalhar na montagem propriamente dita. O filme foi então se articulando numa construção inicial, em que deixamos todo o material filmado. Finalmente, veio a fase de cortes: tiramos planos para fixar o ritmo, para criar o impacto dramático.

— *Consta que A Lira do Delírio foi montado cinco vezes.*

— Não me lembro quantas vezes foram. Muitas, eu posso assegurar. Era como um quebra-cabe-

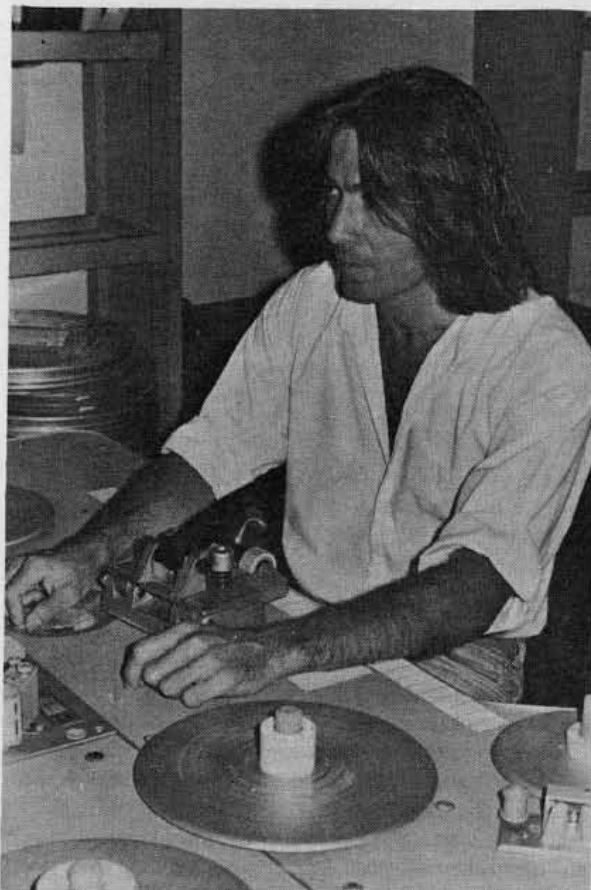
ças: as peças tinham que chegar ao lugar certo. Foi preciso encontrar a forma *redonda*, aquela capaz de interpretar com exatidão a idéia. Mas a estrutura de uma obra é interessante: uma alteração aqui pode implicar outras tantas mais adiante. À medida que o filme ia sendo articulado, tirávamos coisas, reincluíamos sobras. Víamos a coisa fluir, as seqüências se preencherem, como se ganhassem energia. O filme, a esta altura, parece um ser vivo, autônomo; é ele mesmo que se faz, impõe uma certa ordem para criar a narrativa. Walter é um cineasta de captação. A criação nele é uma coisa emocional, dos sentidos, nada calculado, cerebral. O filme é pura emoção. Até à véspera da mixagem ele andou mexendo no filme; depois me avisou que tinha alterado uma coisa e outra.

— *Quais dos seus trabalhos você mais aprecia?*

— *Xica da Silva, A Lira do Delírio* e um curto realizado em Alagoas, *Porto das Ervas*, de Celso Brandão. Do chamado *underground*, gosto de *A Família do Barulho*, de Júlio Bressane. Mas não esperem ver a montagem no filme pronto. Uma boa montagem é justamente aquela que se *dissolve* no filme. A melhor técnica não aparece, não se mostra, salvo como transmissão eficiente do conteúdo narrativo, da forma artística.

— *Em que se diferencia o esquema de trabalho do montador no chamado cinema underground e no cinema industrial?*

— No cinema *underground* não há um roteiro específico para orientar a filmagem e, portanto, a montagem. Quem monta tem uma participação muito grande no filme: ao ordenar essas idéias, juntando os planos, aparecem idéias novas, que se vão



Bill

acrescentando no trabalho final. Já no cinema industrial, há o roteiro que, embora não seja uma camisa-de-força, fixa uma linha que orienta a estrutura dramática do filme. Esta linha é naturalmente obedecida. O trabalho sai mais planejado e burilado. Repete-se uma tomada quatro, cinco vezes. No cinema *underground* isto não acontece e o clima improvisado também se faz sentir durante o trabalho de montagem. De certa maneira é como o laboratório de teatro para o ator: ensina a ver coisas, treina a sensibilidade para a linguagem do cinema. Aprimora um componente, vamos dizer, cultural do artesão que é o montador.

— *O que é mais difícil na fase de montagem: o relacionamento humano ou o problema técnico?*

— Aí está: um depende do outro. Ninguém soluciona problemas técnicos se não houver bom relacionamento na equipe. Talvez no cinema esta questão de entrosamento e amizade seja mais importante que em outras atividades industriais do setor de cultura. É tão importante que, se as relações humanas fluem bem, tudo o mais fica fácil. Por outro la-

do, se a produção não funciona adequadamente, não há amizade ou entrosamento que resistam. Aliás, um certo reconhecimento de competência é fundamental para que os elementos de uma equipe se respeitem e, em termos profissionais, se estimem.

— *Como você vê o cinema brasileiro, hoje?*

— Tivemos, em 1978, um bom ano, ou pelo menos um bom primeiro semestre, em termos de exibição. A crise foi digerida. Mas, pelo ângulo da produção, as coisas não vão tão bem: há um ano que praticamente não se filma nada. Vêm aí uns elefantes famintos, filmes com 250 cópias que vão comer boa parcela do mercado, como o filme de Bruno Barreto. O lado negativo disto é que filmes pequenos vão sobrar, vão ser queimados. A questão se coloca em termos de ação e reação: a lei da obrigatoriedade apertada de um lado, os exibidores apertam de outro, associando-se a produtores. A digestão da crise envolve necessariamente uma queda de produção inicial, até à estabilidade. A televisão seria o grande mercado alternativo, mas não creio que possa absorver a produção excedente, porque um especial enlatado que se importa custa quatro mil dólares e um especial da Embrafilme sai por uns 50 mil dólares. É a velha história: o filme estrangeiro já se pagou no país de origem e tem a distribuição multinacional assegurada. É claro que a televisão escolherá o que fica mais em conta. Eu acho que a Embrafilme deveria atuar como distribuidora; é o papel que as contingências lhe dão. Produzir continuamente e não ter onde exibir o filme é um desacerto, uma espécie de esquizofrenia empresarial.

— *Você é um dos primeiros montadores, digamos, de carreira, no cinema brasileiro. Nunca pensou em dirigir um filme?*

— Não. Acho que tenho muito que aprender de técnica. Agora, estou interessado por toda a parte de sonorização. Luís Carlos Barreto trouxe da França um engenheiro de som, Jean Claude Laureux, para trabalhar em *Amor Bandido*, de Bruno Barreto. Muita gente criticou. No entanto, acabamos aprendendo muito. Na verdade, os técnicos brasileiros sempre aprenderam sobre os próprios erros e o cinema tornou-se uma indústria muito cara para que isto continue acontecendo. No Brasil, o cinema está se sofisticando em termos de aparelhagem e nós não nos preparamos para essa revolução dos equipamentos. Penso em aprender neste campo, dominar cada vez mais os setores técnicos. Talvez, no futuro, pense em direção. Agora, seria uma preocupação descabida, diante do número de coisas novas que vejo a meu alcance.

(Entrevista a Thereza Jorge)



Um trabalho premiado: *Xica da Silva*.

FILMOGRAFIA

- 1964 — Faz um pouco de tudo no curta-metragem *Infância*, de Antônio Calmon (2º lugar no I Festival de Cinema Amador JB-Mesbla).
- 1964-69 — Assistente de montagem de diversos filmes, entre os quais *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *A Vida Provisória*, de Maurício Gomes Leite, *Macunaíma* (1970), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Tostão, a Fera de Ouro* (1970), de Ricardo Gomes Leite e Paulo Laender.

Diretor de Produção:

- 1969 — *Memória de Helena*, de David Neves
- 1970 — *Matou a Família e Foi ao Cinema*, de Júlio Bressane
- O Anjo Nasceu*, de Júlio Bressane
- 1971 — *Lúcia McCartney*, de David Neves
- 1973 — *Uirá, um Índio em Busca de Deus*, de Gustavo Dahl

Montador:

- 1970 — *O Anjo Nasceu*, de Júlio Bressane
- A Família do Barulho*, de Júlio Bressane
- Barão Olavo, o Horrível*, de Júlio Bressane
- 1971 — *Lúcia McCartney*, de David Neves
- 1973 — *Copacabana Mon Amour*, de Rogério Sganzerla
- 1974 — *O Lobisomem*, de Elyseu Visconti Cavaleiro
- 1976 — *Xica da Silva*, de Carlos Diegues
- 1977 — *Chuvas de Verão*, de Carlos Diegues
- 1978 — *A Lira do Delírio*, de Walter Lima Júnior
- Prêmios:
- 1977 — *Governo do Estado de São Paulo*, por *Xica da Silva*
- 1978 — XI Festival de Brasília, por *A Lira do Delírio* e *Chuvas de Verão*.

(Pesquisa de Thereza Schlaepfer)