Uma montagem inundada de paixão

Eduardo Leone

EDUARDO LEONE é professor de Montagem Cinematográfica na ECA-USP e fez a montagem de, entre outros, *Os amantes da chuva*, de Roberto Santos, *O país de São Saruê*, idem, e *A morte do streap-tease*.

Foi uma época de grandes paixões.

O Mascarenhas, o bom baiano, estava se apaixonando pelo cinema. O Adalberto, pela Maria, e o Brasil, pela Sonia Braga. Havia paixões na chuva, havia paixões que viajavam pela fumaça na cidade poluída.

Gostava da rua, dos bares, e neles ia encontrando-me com esse desfilar de paixões. Bebia, falava, e percebia que o Brasil estava mais descontraído. Passava pelo Bixiga e lembrava-me da casa do Paulinho e daquele banho na fonte. Paixão é ter uma fonte para transformá-la em açude, ter o Paulinho, o Mascarenhas, o Adalberto para amar a Maria e o Brasil no seu *Dancing days*. As luzes das discoteques rodopiavam magicamente pelo espaço, e o corpo das pessoas se expandia em gestos, em movimentos. O Benson & Hedges New York Park Avenue Frech Menthol Cigarrette era o meu cigarro, a minha liberdade, um certo desenho sofisticado no terceiro mundo. Tudo ia bem quando saía daquele plano aberto para um close fechadinho, onde mãos se entrelaçavam com corpos ávidos, para depois desaparecerem na profundidade de campo como uma figuração qualquer. Depois estrelava um espetáculo onde eu a via, e ela me via. Muitas vezes olhei a janela do apartamento e vi a chuva caindo fina pela cidade. Com ouvidos treinados de montador, percebia o ruído forte tocar no vidro e me lembrava das estórias de criança, quando me falavam que a chuva era comandada por São Pedro, o mesmo que possuía as chaves do céu. Ora, se ele comandava a chuva, não tinha tempo para abrir e fechar as portas do céu, pensava eu. Mais tarde, quando me percebi socialista, pois entre meus amigos era feio ser católico, lembro-me que um dia virei para o céu e gritei: "Legal, São Pedro. É assim que se engana o sistema, tendo dois empregos: o da chave e o da chuva". Mas no apartamento era mais som do que imagem, e por ele seguia a chuva como se a estivesse vendo. Certa vez falei com ela sobre uma molecagem que queria fazer: sentar-me sob ela, por horas a fio, para me lavar. Lavar a alma, brigar com São Pedro e pegar um resfriado daqueles que funcionem como correntes a lhe prenderem no apartamento. Era uma seqüência, um filme, ou melhor, *The apartment*, só que tratado com muita paixão.

Um dia resolvi que ia embora. Mas chovia tanto que eu nem sei como tive coragem de arrumar minhas coisas, fazer a barba, escovar os dentes. Fiquei ali parado olhando a chuva. Peguei o telefone e fiz uma reserva de avião para o Rio de Janeiro. Sem pestanejar, prometi a mim mesmo que até enfrentaria a chuva. Desci pela escada, pois aquele elevador era muito maluco para minha cabeça. Fui calmamente descendo os degraus, e o ruído parecia ir desaparecendo, desaparecendo, quando atingi a porta e não mais havia chuva na minha cidade. Caminhei pela rua molhada à procura de um táxi e percebi que o fato de tê-la deixado fizera cessar repentinamente a chuva. Parei nos orelhões da estação Vila Mariana do metrô e resolvi ligar para o Roberto e saber de alguma novidade. Ele atendeu do outro lado da linha e perguntou quem era. Aí eu disse que era eu, o Edu. "Edu, que bom você ter telefonado. Acabou de sair o projeto de *Os amantes da chuva*, e você vai montá-lo."

O céu estava nublado e o avião cortou as nuvens. Senti-me acima de todos os dramas e de todas as chuvas. Os luminosos haviam se apagado e fiquei a refletir sobre o meu sucesso profissional, sobre o Mascarenhas que se apaixonara por cinema, sobre o Adalberto. No fundo estava

indo para o Rio e nem sabia por quê. Nessas idas sempre me encontrava com o Cobbett e reestabelecia o ritual daqueles infindáveis papos repletos de memórias sobre *A vida de Cristo*. Era uma fuga e eu bem sabia disso. Nunca havia trabalhado no Rio de Janeiro e a perspectiva me parecia bem remota. Conversa vai, conversa vem, o William falou de um projeto sobre circo e fez um comentário que nunca me saiu da cabeça: "Se a estória não der certo, pelo menos fica um monte de números. E eu sei que sou até capaz de vender para a União Soviética". Lembrei-me do Eisenstein, que também gostava do circo e via nele manifestações da montagem. Maiakovski incorporou técnicas circenses à sua lírica. E quem sabe um dia estaria articulando planos dessa manifestação mágica, com animais amestrados, palhaços, equilibristas, trapezistas. Essa montagem, lírica, seria uma continuação da terceira parte de *As três mortes de Solano* e me daria a oportunidade de pesquisar a estruturação da montagem opondo-se a modelos dramáticos mais rígidos, isto é, aqueles cuja predominância narrativa evolui no sentido de uma geografia rigorosamente marcada, de um tempo de causas e efeitos distribuído por relações seqüenciais e relações interseqüenciais. E era esse tipo de cinema que me esperava com *Os amantes da chuva*, pois nessa época o Roberto falava claramente em voltar às origens, ao *Grande momento* e à narrativa descomplicada do compromisso metafórico. Isso fazia-me pensar no eixo metonímico. Dava-me, também, a oportunidade de verificar o aprendizado de sete anos atrás em *Anjo loiro* e ampliar a experiência para dois outros universos do processo fílmico, o que consistiria em estudar as relações entre escritura e montagem, entre realização e montagem, e entre articulação e montagem terminal. Num drama, é bem mais fácil do que numa estruturação épica como a da primeira parte de *As três mortes de Solano*, pois num discurso dramático, para se objetivar as relações estruturadas no texto do roteiro, a montagem transcende o momento terminal por já estar presente nas etapas anteriores. Diferente de uma articulação épica, a articulação dramática faz com que o corte deixe de ser uma percepção em si, que interfere na diegese da narrativa, mas uma percepção conjuntural dos elementos componentes do drama.

Os amantes da chuva teria duas características básicas: a da experimentação do Roberto, com uma quantidade de negativo bem maior que a de outras produções anteriores, e a articulação que se daria simultaneamente com a filmagem, fato que modificaria a postura técnica sempre adotada em outros filmes, que era a de só mexer no material quando o copião estivesse completo. Dessa forma, as seqüências iriam nascendo no decorrer das semanas, já que tal trabalho seria o de um ordenamento dos planos, com alguma seleção, caso alguns planos se mostrassem defeituosos. Porém, mais importante que essas duas características, seria a possibilidade de testar o som-guia sincronizado, pois ele me daria uma efetiva velocidade no processo de articulação, como também teríamos uma pós-sincronização (dublagem) com *loops* de imagem e *loops* de som. Só isso transformaria qualitativamente o trabalho de montagem, já que durante a filmagem eu teria o material ordenado à medida que os copiões saíssem do laboratório, percebendo a decupagem, sua relação com o roteiro, e possíveis problemas dramáticos, como os da primeira chuva no filme. Ao ser filmada, ao invés de terminar suave, saía de campo, indo da esquerda para a direita. Quando isso aconteceu, convoquei o Roberto imediatamente, e nos sentamos diante das imagens para uma análise de uma possível articulação sem a necessidade de refilmagem. No entanto, ele não havia filmado nenhum plano de cobertura para esse momento, inclusive porque a equipe ainda não dominava o carro-tanque e nem a mangueira com suas pontas especiais para fazer o efeito chuva. Essa equipe, de ex-bombeiros, pode ser vista no fim do filme, quando o casal é reunido num comercial, e não chove, passando-se então para a chuva artificial. Mas, na refilmagem, o Roberto discutiu comigo a decupagem da cena e, em conjunto, resolvemos que a ênfase dramática estava na Bete Mendes que, em plano médio, andaria da direita para a esquerda, e a chuva pararia suavemente para que ela pudesse olhar em direção ao Helber Rangel, no papel de namorado.

De todos os filmes que montei, *Os amantes da chuva* parece-me o mais próximo daquilo que conceituo como "drama cinematográfico". Das lições aprendidas na segunda parte de *As três mortes de Solano* fluíam soluções, e isso significava estar em pleno domínio não só da técnica, mas também da teoria encontrada para suturar esse projeto. A fábula, repleta de paixão, e até fantástica, falava de um cotidiano, de uma casa, inclusive daquele casal que estava causando tantas chuvas que até pensei serem eles aqueles que causavam o aguaceiro no apartamento em que morava. Mas quando deixei o apartamento, a chuva parou. Teriam sido eles? Teriam se separado por algum motivo ou seria eu diante da chuva? Adalberto amava a Maria, e eles eram do Ceará, região sem chuva, ou melhor dizendo: região da seca. Mascarenhas amava o cinema, e a única chuva de que se lembrava era a de um filme que nem chuva tinha, e que se chamava *Love Story*. No filme, brasileiro, Betty amava Tom, e todas as vezes que os dois se encontravam, chovia. Porém, o Adalberto se encontrou com a Maria, e não choveu. Os dois se casaram, e não choveu. Os dois se amaram, e não choveu! Apenas algumas nuvens ameaçaram e um relâmpago

Arquivo Marília Santos

Foto-cartaz de *Os amantes da chuva*, **de Roberto Santos**

falso cruzou os céus como um cometa, e não choveu. A minha vida, paralela à dos amantes, vivenciava um irônico espelho: de um lado da tela, a chuva dos amantes, e do outro lado, fora da tela, a seca dos amantes. Uma diante da outra, sem que eu pudesse saber o que era realidade e o que era sonho. Mas desta vez, escorado no roteiro, percebia que as imagens e a escritura faziam parte de uma mesma coisa, de um mesmo universo. Os cortes, no seu sentido dramático, possuíam uma correspondência estrutural com as palavras. Até a ausência de corte não libertava o filme da montagem, mesmo não sendo sua negação. Essa ausência, trabalhada em planos mais longos, abria um campo rico de discussão, pois neles, embrionariamente, encontrava-se a idéia de montagem interna. Não importavam mais as categorias e nem tampouco uma postura ingênua diante da articulação. A montagem era mais ampla e, como figura, muito mais larga do que eu havia imaginado. A interioridade, esse conjunto de texturas que se acumulam na imagem plana, é tão importante quanto a sua integração conjuntiva, isto é, resultante de uma operação articulatória. Um verdadeiro jogo de determinações se abre quando escolhemos uma interioridade, já que sua estruturação complexa será fator relevante na determinação da ruptura espacial e temporal. Um exemplo disso é o caminhão que começa a aparecer na cena da chuva artificial. A discussão entre Betty, Tom e Marcos havia sido filmada inteira, num plano longo; no final da ação dialógica, Marcos dava ordem para a operação "banho". O plano serviu de "guia" para os tempos e os intervalos dos diálogos, e sua imagem desapareceu para ser substituída pelas imagens que lhe seguiriam. Porém, ao eliminar o plano longo de imagem e deixar apenas o seu correspondente sonoro deslocado para outras imagens, a nova tentativa de filmagem do comercial tornou-se mais tensa e mais sintética, como se a evolução das falas encontrasse um suporte paralelo na evolução das imagens até se chegar à ordem de chuva artificial. A ruptura se deu no momento em que colocamos o caminhão, cena que já se encontrava nas reservas e com grande probabilidade de não ser objetivada no texto cinematográfico da articulação. No entanto, é o caminhão a peça que determina a tensão da seqüência, aparecendo na tela como um monstro que irá intimidar o casal. O tempo do diálogo, que não foi cortado em nenhum momento, não possuía um tempo de imagens para "cobri-lo". Daí o uso do caminhão-pipa, uma cobertura filmada sob aquele princípio de que é melhor ter material a mais do que a menos. Mas mesmo que, numa primeira seleção de planos, esse, especificamente, tenha caído, ele, enquanto parte de uma decupagem metonímica, objetivou-se numa combinatória possível e determinou o "tom" da seqüência, o seu nervosismo. O plano longo da discussão funcionava como um breque, isto é, como um anticlímax, enquanto que a articulação som/imagem, modificando os espaços, parecia haver sido concebida assim.

Era interesse do Roberto a realização de um filme no qual a ação se desenvolvia numa linearidade sem grandes saltos, com as divisões seqüenciais bem marcadas. Porém, após haver sido articulada pela montagem, a estória, ou melhor dizendo, o roteiro, parecia severamente preju-

dicado pelo fato de a narrativa objetivar no texto cinematográfico alguns tempos desnecessários, já que as ações eram redundantes. Na mesma linha de raciocínio, a seqüência que se segue, a do parque Dom Pedro, iniciaria com um trecho do David José falando, só que já na tela da cabine de projeção. Mas o grande problema não estava na construção narrativa do roteiro, e sim nos problemas que poderiam ser gerados por uma trucagem. Após vários dias estudando a seqüência e buscando uma solução que dispensasse a trucagem, consegui enxergar que o plano que seria o segundo possuía um tempo razoável antes das luzes da cabine se acenderem. A sua construção dramática é assim: o diretor da TV, Marcos e Sandrinha estão sentados na cabine de projeção, e do fundo vem a luz do projetor; a direção dos olhares é para a tela; as luzes se acendem e inicia-se a ação dialógica. Mandei meu assistente ao laboratório de som transcrever o final da fala do Marcos (David José) na seqüência do parque Dom Pedro e coloquei-a no tempo antes de as luzes se acenderem com o fim da projeção, obtendo um resultado que suprimiu a necessidade da trucagem, que seria a da imagem de Marcos na tela. Não se tratava de *off* num sentido apenas de relação imagem/som, mas de uma "ampliação" do espaço, uma tentativa de "indiciar" uma certa tridimensionalidade num espaço bidimensional. E tudo isso foi possível após a leitura do capítulo *As meninas* do livro *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, onde esse pensador faz uma análise brilhante do espaço no quadro de Velasquez, mostrando que o observador acaba ocupando o lugar "real" quando diante dessa pintura, na qual o pintor se "auto-retrata" em seu atelier de trabalho. Não se tratava de uma "aplicação teórica" de proposições do Foucault, mas sim de um entendimento de alguns problemas referentes à representação do espaço numa obra de arte. Com isso, eu também estava me aproximando das idéias dos cineastas russos a respeito do som *(Manifesto do cinema falado)*. A relação som/imagem é resultante de um processo de articulação no qual a montagem interfere a todo momento fazendo determinadas sínteses que, dramaticamente, passam a dizer muito mais que a apresentação de determinados sons com suas imagens correspondentes, ou vice-versa. A sobreposição sonora não era novidade em meu trabalho. *Anjo loiro* já indicava esse caminho em pelo menos duas seqüências, operando na relação causa/efeito um paralelismo cujo resultado é o entrelaçamento espacial que permite uma informação mais densa e mais concisa.

Betty Mendes e Helber Rangel em cena de
Os amantes da chuva

Arquivo Marília Santos

A montagem sonora de *Os amantes da chuva* foi um avanço técnico, pois nesse filme consegui introduzir o som-guia sincronizado, hoje perfeitamente assimilado pelo mercado produtor e pelos montadores em geral. A criação não fica prejudicada pelo processo de dublagem, e quando o filme chega para essa etapa ele já está praticamente "fechado". Então, a pós-sincronização se transforma em alguma coisa mais segura e, sob o ponto de vista artístico, mais próxima dos resultados da relação som/imagem nos planos produzidos pelo diretor. O Roberto ficou fascinado com esse processo, mesmo que no começo tenha sido complicada a sua assimilação. Existem problemas que necessitam de um contato direto com a chamada "demonstração prática". No começo da montagem, com o som-guia todo sincronizado, percebi que o Roberto estava ansioso em saber como aquilo "funcionaria", ou melhor colocando, se aquilo daria certo. Em montagem, até aquele momento, não se podia avançar um sinal se não se estivesse absolutamente seguro das "ferramentas técnicas" e essa segurança em mim nascera da experiência americana, onde tive que "resolver" filmes que não possuíam, em suas materialidades cinematográficas, a qualidade desejada pelo roteiro. Assim sendo, um processo técnico como o da pós-sincronização era tão seguro e simples, que até aquele momento não havia sido introduzido no Brasil, lugar onde a montagem ofereceu e ainda oferece campo para mistificações de todos os tipos, inclusive quando essa técnica não é aprendida como passo necessário e temos, no dia-a-dia da montagem, uma proliferação de "montadores". Cortar com o som-guia sincronizado deu tão certo que o Roberto passou a usar esse processo em seus trabalhos posteriores. Além da proximidade com a filmagem, *Os amantes da chuva* viabilizou um entendimento maior entre as três etapas: roteiro, realização e articulação, sob o ponto de vista da montagem.

O selo de Zélio para o filme

No entanto, foi exatamente naquilo que eu havia "inovado" que os produtores resolveram inovar também: no som! Quando me chamaram para montar o filme, não me tinha ficado claro que eu não editaria o som. Mas depois da dublagem isso ficou claríssimo, e foi quando o Roberto me apresentou um cara que faria a edição sonora. E começou elogiando o fulano, falando que ele recebera referências ótimas a respeito do editor de som. Achei estranho, mas não tão estranho a ponto de fincar o pé. Virei para o Renatinho, meu assistente, e disse a ele que retornaríamos ao filme em vinte dias, para fazer o trabalho que o editor de som não iria conseguir fazer. O Renatinho não entendeu nada. A minha sorte é que esse tempo coincidiria com a minha viagem ao Ceará para ser padrinho de casamento do Adalberto, aquele que amava a Maria. No primeiro contato que tive com o editor de som, descobri que ele era argentino e senti que ele me olhava como se eu fosse um montadorzinho qualquer. Tentei ser gentil e me ofereci para ajudá-lo na moviola. E ele me respondeu: *"No! No!"*, e com isso percebi que, além de tudo, ele operaria a Prevost de oito pratos da Oca, firma produtora do filme. Momentaneamente havia trocado *Os amantes da chuva* pelos *Amantes da seca*, o Adalberto e a Maria, que se amavam tanto quanto o Tom e a Betty.

Durante minha estada em Fortaleza, férias de uma semana, não fazia outra coisa que não ouvir o barulho do verde do mar bravio da terra natal de José de Alencar e montá-lo com os sons do Lido, um restaurante nas pedras da praia de Iracema, os sons da rua e os sons das pessoas que, juntamente comigo, passavam aquele tempo fazendo nada. O casamento, na cidade de Monbaça, sertão, ocorrera dentro dos conformes. E naquele delicioso sol de Fortaleza, lugar com tempo encoberto e chuvas pela manhã, naquela época do ano, lembrava-me do sr. Abério, sogro do Adalberto, contando-me a história da família tendo por pontuação, entre as seqüências, as diversas secas. No filme, o Tom implorava a São Pedro e estava deixando de amar a Betty, e lá no sertão, sentado na varanda da casa do Adalberto, olhava o céu e sabia que nenhuma chuva cairia nos próximos meses. Mas o Adalberto havia ido para Mombaça buscar a Maria e trazê-la para o sul. Os sons paralelos eram montados nessas lembranças, que por sua vez eram paralelas ao filme e metaforicamente contrastantes. Imaginava esse filme sendo apresentado lá, naquelas ci-

dades do sertão. Os namorados se abraçariam e tentariam acreditar que o amor provocaria chuvas naquela seca. E caso chovesse no dia da exibição, eles não saberiam qual das duas seria a real.

Voltei para São Paulo e para a montagem de *Os amantes da chuva*. Como havia previsto, o trabalho do argentino editor de som não estava saindo, levando-se em conta que ele já havia gasto 25 latas de magnético perfurado, sendo que cada lata tinha 10 minutos de gravação, totalizando 250 minutos ou 4 horas de material. O Roberto estava completamente desanimado com aquela bagunça, e me pediu para inverter o processo. Foi aí então que percebi, de maneira clara, o tipo de mistificação que estava ocorrendo e que consistia num gasto enorme em laboratório de som, mas sem nenhum critério artístico. Isso foi fácil verificar quando entrei na moviola e lá estava ele, com o Roberto, explicando que tal cena teria o ruído do bueiro, das pessoas, do ônibus, os trovões, os relâmpagos, a chuva batendo nos vidros dos ônibus, o som de tráfego noturno, além do contra-regra. O Roberto estava com cara de quem ia explodir a qualquer momento. Eu, quieto no meu canto, apenas esperava para falar com o Roberto que me convocara pelo telefone na noite anterior. E nessa espera estava ouvindo um discurso "naturalista" sobre a sincronização sonora, já que a leitura que o editor de som argentino estava fazendo da imagem era mecânica e buscava uma mera reprodução sonora daquilo que visualmente estava na tela da moviola. O Renatinho, ao meu lado, também percebera que naquela tarde estaríamos de volta para retomar o filme no exato ponto em que o havíamos deixado, e isso significava, também, começar tudo sem levar em conta aquilo feito pelo editor de som argentino.

A primeira medida que tomamos foi a de desgravar todas as 25 latas para, enfurnados no estúdio, pesquisar os vários ruídos, principalmente os da chuva. Naquela mesma tarde separei os mais diversos grãos para experimentá-los caindo em diversas superfícies.

De repente, hoje, acho engraçado assistir ao filme e identificar as chuvas e os seus grãos: o milho, a ervilha e o feijão possuem sonoridades diferentes. A ervilha resulta numa chuva suave, enquanto que o feijão produz um som mais encorpado. Já o milho serviu para uma chuva básica que se transformou numa pista sonora de apoio para as transições de interiores e exteriores, principalmente na seqüência do hotel no final do filme.

Mas o editor de som argentino não foi desligado do filme. Depois que fiquei sabendo a fortuna que ele havia ganho para não fazer nada, mandei chamá-lo para o ruído de sala (contra-regra), momento em que em estúdio são "produzidos" os sons "naturalistas", como os passos dos atores, as portas, e todo tipo de ruído que vai de copos e talheres até os socos nas cenas de briga. Os técnicos estavam levando aquilo na brincadeira, pois o editor de som argentino enlouquecera o andamento do laboratório e agora estaria de volta para o ruído de sala. E para surpresa nossa, o argentino havia se desdobrado em três que, prontamente, receberam o apelido de *Pero-1*, *Pero-2* e *Pero-3*. Era uma verdadeira nação, ou melhor dizendo, a própria Argentina. E um trabalho que leva no máximo três dias arrastou-se por uma semana e meia. Os *Peros* todos pareciam os trapalhões do filme *Os amantes da chuva*, e o Renatinho ficava numa verdadeira torcida para que eles acertassem o sincronismo, pois quando isso não acontecia, sobrava para ele a realização de mágicas na moviola.

O editor de som argentino abriu-me uma discussão importante sobre a montagem e a edição. Era possível, naquele momento, separar ações distintas: a montagem mais próxima da expressão artística e a edição da técnica. Não que as duas estejam separadas. Elas fazem parte de uma mesma equação. Essa distinção, de cunho teórico, apenas facilita a grande confusão armada com a presença do editor de som argentino. Hoje, consigo enxergar um interessante problema que consiste em perceber que os montadores somam ao seu trabalho a qualidade dos editores, mas que os editores, os técnicos, não somam ao seu trabalho a qualidade dos montadores. Posso ter um filme extremamente bem editado, e isso acaba se referindo a uma certa limpeza do filme no seu acabamento e, por outro lado, ter esse mesmo filme mal montado, isto é, mal resolvido na construção narrativa. Assim sendo, os diversos editores de um filme obedecem a uma ordem superior que é a ordem da montagem, não importando quem seja o executor do trabalho. Enquanto que a edição possui limites e contornos marcados, a montagem rasga esses limites para penetrar na criação e no paradigma artístico.

Tudo parecia claro. Distanciado de minha paixão pelos filmes, ainda encontrava espaço para compreender o Mascarenhas, o bom baiano que se apaixonara pelo cinema. Estava terminando uma etapa, e o Mascarenhas descobrindo coisas que um dia eu achei fantástico descobrir. Era bom tê-lo ao lado e verificar que aquilo que se descobria no cotidiano desse cinema brasileiro dava um sentido à nossa amizade.