

WALTER
LIMA
JÚNIOR

O TEMPO COMO UMA FICÇÃO

Entrevista a José Haroldo Pereira

— Como surgiu a idéia do filme?

— Eu ia fazer um filme com o Caetano. Era sobre a vida de Assis Valente e se chamaria **Salve o Prazer**. Tinha um bloco de carnaval no meio. O filme pi-fou, mas eu fiquei com a idéia do bloco de carnaval na minha cabeça. Isso aconteceu durante o ano de 72. Em dezembro eu resolvi me aventurar. O ponto de partida era o seguinte: cada pessoa que está dentro do bloco representava uma música de carnaval. Eu queria fazer um musical. Então tinha **Mamãe eu quero, Camisa listrada, o Caracol** . . . Evidente que seria um trabalho violento cruzar essas músicas, as histórias que elas contavam. Porque foram escolhidas segundo o gosto dos atores. Eu dei discos de carnaval e eles escolheram. Quando chegou o carnaval de 73, era o carnaval do 4º Centenário de Niterói e não havia muito policiamento na cidade. Então a barra estava pesadíssima. E entre os atores muitos nunca tinham participado de carnaval de rua, como Cláudio Marzo, Pereio, Antônio Pedro. . . A própria Anecy, que gostava muito de brincar, tinha uma perspectiva de carnaval de rua da Bahia. Aquilo ali era muito diferente. Ela estava brincando no meio do pessoal e quase foi currada. De outra feita ela estava de repente no meio de um bloco e foi expulsa aos empurrões, para que não atrapalhasse o desfile. Esta cena está lá no filme. Todos entraram na batucada e se esqueceram completamente do que foram fazer ali. Eu e o Dib ficamos feito dois malucos, tentando registrar tudo o que acontecia. Quando acabou, eu me vi com um material nas mãos que tinha elementos para um drama, por exemplo, mas não para um musical. Era outra coisa, outro clima.

— Até então você pensava em rodar todo o filme em 16mm?

— Não. Inclusive por uma questão de linguagem. Desde o começo eu previ que um outro material seria filmado depois em 35mm, e então se estabeleceria, através do próprio aspecto cromático, uma diferença entre dois tempos. Isto para mim sempre esteve claro. O Dib, quando filmou as cenas de carnaval, já sabia disso. Tanto que seu trabalho. . . Dib é um cara excepcional. Tem uma maravilhosa consciência da aventura cinematográfica. Ele não se preocupa só em fazer bem feito. Arrisca. Isso é uma coisa bonita, porque a grande vantagem do cinema brasileiro é a gente poder arriscar. Se você se dá conta de que o cinema não passa de uma aventura e encontra pessoas que entendam isso, tudo fica absolutamente fantástico. Dib é assim. O tempo todo ele compreendeu isso. Quando eu vi o material em 16mm, comentei que tinha achado o tom meio escuro. Então ele disse: "Mas quando ampliar, você vai ver que dará uma coisa inteiramente diferente". De fato, lá estava novamente a cor dos locais onde eu havia filmado. Ele tinha sempre visado a ampliação, e uma ampliação feita aqui, não nos Estados Unidos.

— O que aconteceu com o musical que pretendia fazer?

— Eu fiquei com aquele material na mão e não sabia o que ele era, nem o que fazer com ele. Passei mais de dez vezes e não entendi coisa alguma. Acabei desistindo, porque achei que mais tarde eu entenderia. Tempos depois uma coisa me bateu na cabeça, uma frase de Jean Cocteau a respeito do cinema. Diz assim: "O cinema é a única arte que surpreende a morte no seu trabalho". Esta frase me despertou. Eu percebi que, com aquele material, tinha que organizar uma estrutura rígida, da qual eu não poderia escapar, mas também só aparentemente rígida, pois

eu teria que ter uma grande mobilidade diante dela, a liberdade de dispor do material todo como eu quisesse, como me desse na cabeça. Quando a idéia foi se tornando mais clara, pensei em fazer um filme com módulos, de tal forma que eu pudesse montar todo ele ao contrário. E daria até uma outra história. Bastava eu ter situações simples, que não me complicassem muito, e o reverso dessas situações. Para cada módulo, eu teria que filmar um outro, porque, se eu quisesse montar uma outra versão, já teria os módulos para isso. Em suma, eu precisava dispor livremente do tempo. E, quando recomecei a filmar, minha sensação era na verdade que eu estava fazendo um filme sobre o tempo. Isso foi já em 1976. Três anos depois. No intervalo houve a minha experiência na televisão.

— Quanto tempo duraram as filmagens em 76?

— Apenas quatro semanas e três dias. Nessa altura não tinha mais problema; eu sabia exatamente o que queria.

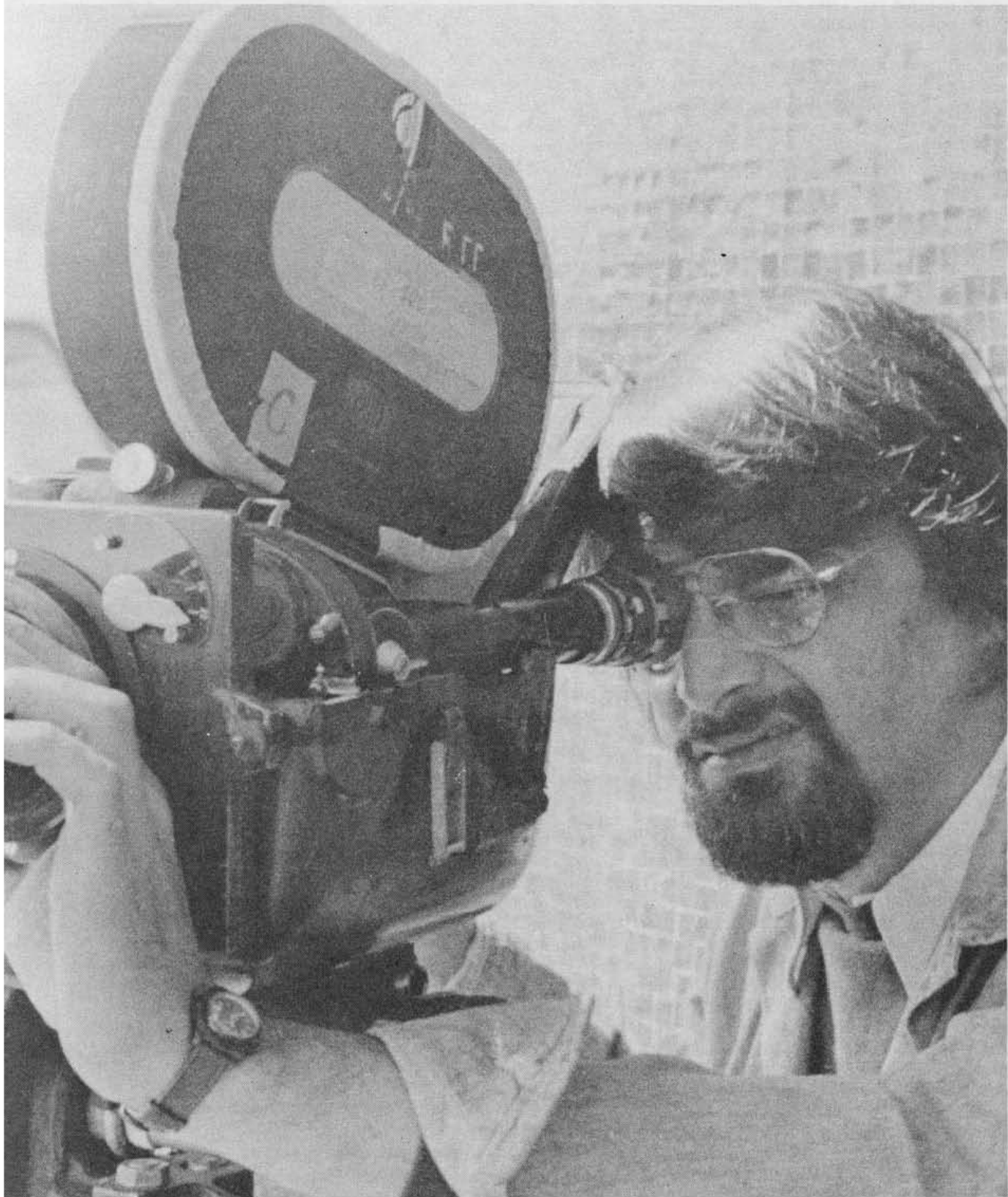
— Você fez algum tipo de roteiro?

— Não, eu tinha apenas uma estrutura das seqüências e essa mesma estrutura refeita em diferentes ordens. Tal cena pode ser montada aqui ou ali. Uma espécie de roteiro de montagem, não de filmagem.

— Onde você queria realmente chegar? Qual era a sua preocupação central?

— Eu queria fazer um filme sobre a relação entre as pessoas e a relação entre as pessoas e o tempo. Era isso que eu tinha na cabeça. Minha preocupação era não me perder diante disso, eu queria ter opções para não me perder, porque sabia que se tratava de uma idéia muito vaga. Achava que não conseguiria nunca vender essa história para ninguém, nem para mim mesmo. Eu dizia para os atores o que deviam fazer, mas não o que isso significava no contexto do filme. Até hoje nenhum deles sabe. A coisa que mais achei curiosa quando eu estava fazendo o filme foi o seguinte: existem duas posições de câmera. Um dia, quando inventaram a máquina de filmar, duas pessoas a pegaram e a colocaram em duas posições inteiramente distintas. Uma foi para a frente de uma estação, de uma fábrica e filmou o que estava acontecendo. Outra botou a câmera diante de uma coisa que ela mesmo inventou e estabeleceu que só ia acontecer o que ela determinasse. Então existem essas duas posições: a câmera que vê o que está acontecendo e a que vê o que eu quero que ela veja. Quando fui filmar o carnaval em Niterói, minha intenção era usar a câmera como Méliès, mas acabei usando como Lumière. Começaram a acontecer coisas na frente dela sobre as quais eu não tinha nenhum controle. Com Lumière nas mãos, eu tinha agora que fazer um outro filme, todo composto, um Méliès, para juntar com aquele primeiro. Mas, ao mesmo tempo, eu tinha que soltá-lo, do contrário ele não montava com o outro. Os atores tinham que estar absolutamente soltos. Não eram propriedade minha. Eu tinha que





Walter Lima Júnior.

dividir o filme com eles. Foi um processo longo e difícil, porque é quase como reaprender a se comunicar com as pessoas. E isso é uma coisa que eu só fui aprender fazendo cinema de som direto em documentários para televisão. Essa minha experiência na TV foi na verdade um longo aprendizado. Durante a filmagem eu descrevia a cena para o ator, dizia mais ou menos qual era o diálogo e pedia que ele inventasse em cima. Nada de fala decorada. Isso criou uma cumplicidade dos atores comigo. Tanto dos atores como dos não atores, porque há muitos casos ali de pessoas que não são atores. Gente que trabalha naquilo mesmo que eles aparecem fazendo. E acho que estão tão bem quanto qualquer ator; às vezes até melhores.

— Na montagem tudo aconteceu como você previa?

— Eu montei o filme de cinco maneiras diferentes. E cada vez ele ficava mais curioso, mais interessante. Para mim, aquilo era interessantíssimo. Porque virou um jogo. Há várias partes do filme que não foram usadas porque eu resolvi optar pela versão que ficou. Mas houve momentos em que aquelas partes estavam, e as que ficaram é que não estavam. A princípio eu pensei em fazer da história do Cláudio Marzo a principal. Depois eu montei todo o filme através do seqüestro da criança, usando tudo o que tinha filmado a respeito dele. Em seguida, foi a partir da troca de bolsas na estação, os antecedentes e as consequências daquele fato. Outra versão da montagem acompanhava um repórter que procura uma pessoa no carnaval e fora do carnaval. O tipo de estrutura que escolhi me permitia uma grande liberdade com o material. O filme estava todo montado quando, de repente, me aconteceu uma coisa horrorosa, o caso da Anecy, e meu estado de espírito mudou por completo. Cada dia eu descobria uma coisa que eu não sabia que tinha filmado. Como aquela cena do elevador, como aquela música que a Anecy está cantando no final, no aeroporto — ela está cantando aquela música de carnaval: "Se eu morrer amanhã, não levo saudade. . ." — como aqueles diálogos dela com o Pereio, em que ele diz praticamente tudo o que ocorreria com ela. Ele diz: "Para que se preocupar com essa criança, você pode dançar um dia desses. . ." Toda hora eu me surpreendia com o que a própria vida tinha feito, sem que eu tivesse percebido na hora. Aí aquela frase de Cocteau era absolutamente real. Porque, na verdade, o que eu estava vendo era um processo de morte, ou melhor, um processo de vida, vendo como se desenvolve o curso das coisas e a gente não tem condições de perceber a globalidade do que está acontecendo. Eu só tinha essa possibilidade agora porque havia um filme na minha frente. Mas antes, na filmagem, o que me importava era a emoção diante do fato, viver o clima do thriller, encontrar uma dinâmica própria para o filme. Então, na minha cabeça, quando o filme começa, na verdade já começou, é uma continuação. Já pode até estar acabando. Sua

estrutura permite que eu conte com o espectador como co-autor. Eu achava que de tal forma o espectador se sentiria livre diante do filme que podia remexê-lo como quisesse. Ele poderá explicar tudo o que se passa na tela até conforme o seu humor. Se ele tiver vontade de explicar a história pelo seqüestro, tudo bem. Se escolher outro aspecto, tudo bem da mesma forma. O que me interessava sempre era dispor do tempo, aliás uma preocupação que sempre tive no cinema. Porque eu acho que uma coisa que lhe dá uma grande liberdade é você dispor do tempo. O tempo tomado como uma ficção. O tempo é realmente uma ficção. O fato acontecido ontem e o fato que está acontecendo agora têm o mesmo peso.

— Muito do impacto do seu filme parece decorrer das próprias condições de filmagem, ou seja, do estilo de cinema direto que você adotou. Acha que obteria o mesmo efeito se trabalhasse em condições industriais?

— Não, eu precisava me sentir absolutamente livre de qualquer problema de produção, para passar as coisas que eu passei para as pessoas. Em outras condições eu teria um intermediário entre a equipe e a obra acabada que seria o mão-de-ferro, o produtor, e então não me sentiria livre. Agora, isso não quer dizer que eu não tenha pensado no público. Acho que fiz um filme de público. Só que eu respeito o público. Acredito que ele seja suficientemente inteligente e já esteja suficientemente treinado para aceitar o tipo de linguagem que escolhi. Também não quer dizer que não me preocupei com a parte técnica. Inclusive, a coisa que mais absorveu minha atenção quando estava filmando não era nem mesmo os atores, mas a luz. A partir do instante em que estabeleci minha relação com eles, nossa relação de cumplicidade, eu os deixei soltos e só me preocupei com a luz do filme, a luz e a posição da câmera. Este meu interesse pela luz só fui descobrir quando trabalhei na televisão. E aprendi muito sobre isso com os fotógrafos de Jean Manzon, quando andei fazendo uns filmes por lá para pagar **Brasil Ano 2000**. Aliás, os efeitos de luz no cinema sempre me atraíram. O que sempre me impressionou no cinema americano, por exemplo, foi como, por influência dos alemães, ele enriqueceu aquela rudeza dos primitivos e deu-lhe requintes neo-expressionistas. Então John Ford, que era um rude, que começou fazendo aqueles faroestes como **stuntman**, de repente aparece com um filme como **O Delator**, um mundo de luzes e sombras. E Orson Welles, Stanley Kubrick. . . Todo o cinema americano é neo-expressionista.

— Você fez alguma pesquisa sobre o ambiente retratado no filme?

— Andei muito por aqueles **dancings** da Lapa. Muita gente ali ficou minha amiga. Conheci pessoas tão loucas naqueles lugares, ouvi histórias tão incríveis, que pensei o tempo todo como eu poderia apro-



Ancy Rocha.

veitar aquilo no filme. Mas depois fiquei com receio de que elas pudessem não gostar. E também muitas coisas você toma conhecimento e tem pudor de falar sobre elas. Essa mulher que a Ancy faz, a *taxi-girl*, não é só uma, são várias reunidas que conheci. Todas com aquele mesmo tipo de lógica. Elas pensam sempre assim, no imediato. Podem até ter uma história comovente, um filho que venderam, mas logo esquecem uma coisa e passam para outra. O que importa para elas é o *agora*. Mas jogam nisso uma carga de vida muito grande. Estão sempre no existir, não tomam consciência de nada. Não questionam nada.

— Os personagens agem como se estivessem desesperados, num beco sem saída, ou dentro de uma rede. O papel da criança seria o de oferecer uma imagem reconfortante? De contrapeso, equilíbrio, abertura?

— Foi essa minha intenção. A criança no filme está relacionada com o sol. A cara do bebê indo embora, no final, corta para o sol. Essa transa com a criança é uma coisa que me foi passada pela Ancy.

— Você vê uma relação entre *A Lira do Delírio* e seus filmes anteriores?

— Um encadeamento sempre existe, naturalmente. Fora isso, à primeira vista, a única relação que vejo é a preocupação com o tempo. Em *Menino de Engenho* isso, inclusive, está dito no poema de Carlos Pena Filho que abre o filme: "Outrora aqui os engenhos recortavam a campina/Veio o tempo e os engolliu e ao tempo engolliu a usina. . ." Na *Boca da Noite* é um pesadelo passado dentro de um banco, uma espécie de oratório noturno com uns respiradouros, grades que mostram uma realidade diurna aprisionada. São dois atores discutindo teatralmente a chance de ganhar o sistema nem que seja por esse ato marginal de assaltar a caixa forte do banco, dar uma facada no coração do sistema. A estrutura dá uma certa idéia da intemporalidade dessa discussão. *Brasil Ano 2000* é uma caricatura do momento em que estava sendo feito, da nossa defasagem histórica. De certa forma, o Brasil que se vê no filme é quase uma Idade Média. É coisa do passado, não do futuro. Nele também, sempre a questão do tempo.