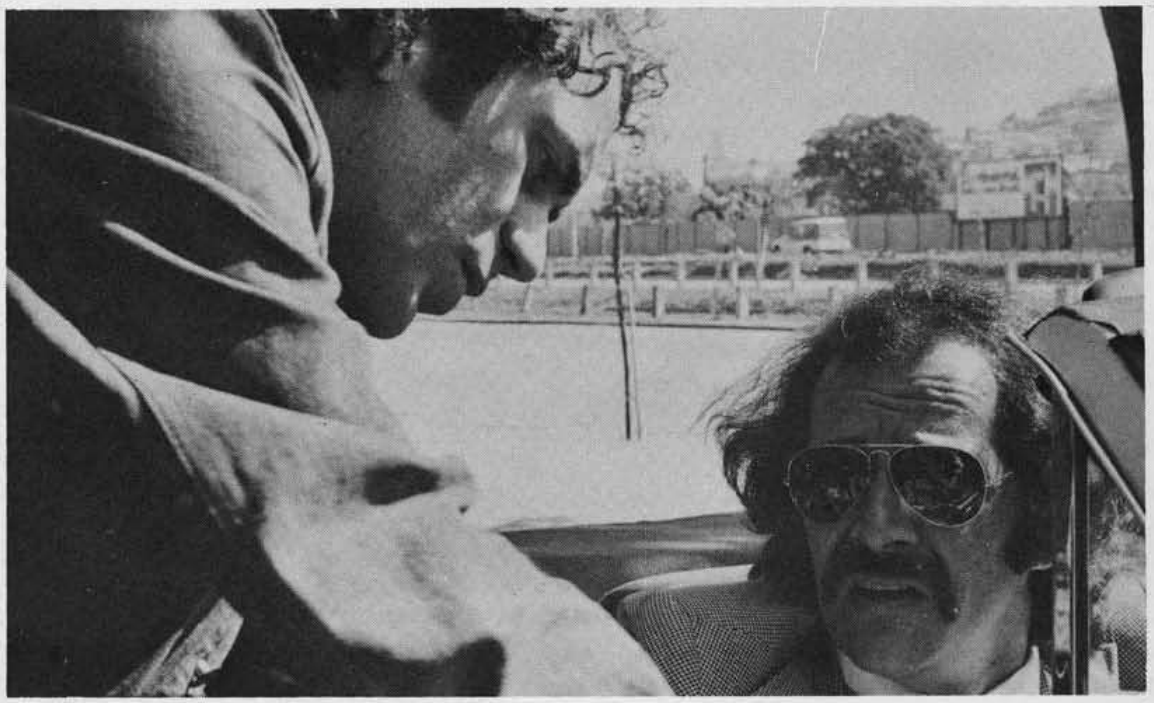
O IMPACTO DE "A LIRA DO DELÍRIO"

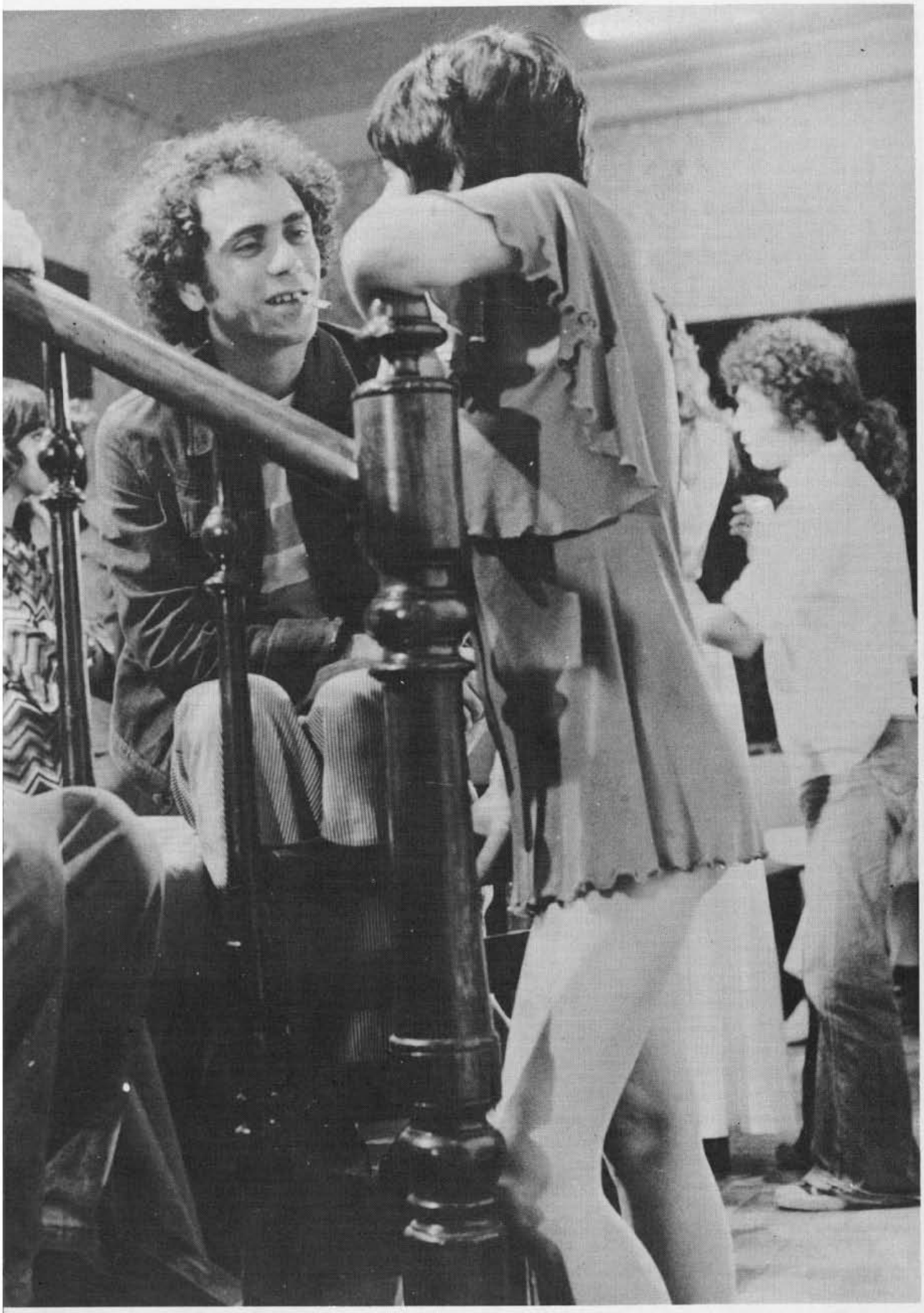
José Haroldo Pereira



Tonico Pereira e Claudio Marzo.

Se mais nada de importante tivesse a oferecer este ano, o cinema brasileiro já teria honrado o seu compromisso com a cultura por incluir, na programação de lançamentos da temporada, um filme chamado *A Lira do Delírio*, de Walter Lima Júnior. Estudo de impressionante autenticidade das relações humanas no ambiente dos cabarés da Lapa, esse novo trabalho do realizador de *Menino de Engenho* é também obra completa de criação cinematográfica pessoal. Ele mostra, com evidência, até que ponto os cineastas brasileiros têm condições de produzir aqui um cinema inteiramente novo no panorama mundial — um cinema apaixonado e apaixonante.

Realizado em regime de produção independente, em som direto, com as cenas de carnaval rodadas em 16mm e depois ampliadas para 35mm, nem por isso *A Lira do Delírio* apresenta qualquer vestígio de amadorismo. Pelo contrário, apoiado num acabamento técnico altamente profissional, capta com notável veracidade e riqueza de observação o ambiente, o comportamento e, particularmente, o saboroso linguajar de certa camada da população carioca. Os atores, sem exceção, atuam com extraordinária desenvoltura e incorporam aos respectivos personagens muito de suas pessoas reais (inclusive os próprios nomes), sendo de destacar que Anecy Rocha, num papel que tem algo de des-



Tonico Pereira e Anecy Rocha.

pedida e de premonição, atinge o momento culminante de sua carreira tragicamente interrompida. O trabalho de fotografia e câmera (quase sempre na mão) confirma Dib Lufti como um dos maiores virtuoses do mundo em sua especialidade. Quanto à trilha sonora, reunindo carnaval, serenata, mambos, boleros e choros, é uma das mais ricas e brilhantes feitas até hoje no nosso cinema.

Essa perfeição com que Walter Lima Júnior, usando de recursos técnicos modestos, recria um segmento dado da nossa realidade cultural, representa mesmo, possivelmente, o aspecto mais inovador de *A Lira do Delírio.* Muito do impacto estético e emocional do filme advém precisamente das condições de liberdade em que ele foi produzido: roteiro apenas esboçado, diálogos improvisados, câmera e gravador registrando tudo o que acontece na frente e ao redor, seja previsto ou imprevisto. Em situação industrial de trabalho, jamais se obteria o mesmo efeito, condicionado diretamente pela téc-

Anecy Rocha.

nica da filmagem livre. O cineasta aqui encara o cinema como uma aventura — aventura tanto de produção quanto de criação. E o resultado a que ele chega faz pensar numa verdadeira *estética do cinema direto,* se não absolutamente nova, pelo menos extremamente aperfeiçoada. Nesse tipo de cinema, nada está previamente sob o controle do diretor. Os atores estão soltos, não são propriedade dele. Ainda mais, não se sabe até que ponto estão sendo atores ou não, e nem ao menos quem no filme deve ser considerado como ator. A proximidade da coisa real é tão grande que não há limite definido entre a ficção e a realidade: uma prolonga a outra, continua na outra. Trata-se, efetivamente, de uma *fusão* entre o documentário e a ficção (a forma de *alternância,* que também não deixa de ser uma novidade de linguagem muito curiosa, também vem sendo usada ultimamente por alguns filmes brasileiros).

Precedido de longo trabalho de pesquisa nos locais que percorre, o filme de Walter Lima Júnior filia-se, de certo modo, à corrente do nosso cinema que, de uns anos para cá, vem retratando — com realismo cada vez mais seco e cru — o chamado submundo carioca, tais como *Navalha na Carne, Dois Perdidos Numa Noite Suja, A Rainha Diaba, Barra Pesada* e *Lúcio Flávio.* No entanto, constitui ao mesmo tempo, e sem perder nada dessa preocupação objetiva, uma obra pessoal de criação, em estilo e em sentimento. Tão profundamente pessoal que, além de documento sobre um determinado meio social, pode ser também um inventivo exercício de *thriller* envolvendo morte e seqüestro, um delírio barroco de cores quentes e ritmo veloz, em suma a obra de alguém que viu muito bem o cinema expressionista e neo-expressionista e os filmes de Orson Welles, Stanley Kubrick (há uma homenagem clara, embora, segundo Walter, inconsciente, a *A Morte Passou Por Perto),* Alain Resnais, Jean-Luc Godard. O diretor consegue conciliar com total êxito uma autenticidade de reportagem de televisão (que ele praticou durante anos) com um clima de pura *feérie* cinematográfica. É como se, quanto mais avançasse em direção à realidade bruta, mais o cineasta encontrasse uma realidade mágica, numa dialética que pode ser o segredo da força do cinema.

Em termos narrativos, *A Lira do Delírio* é uma experiência bastante original no cinema brasileiro. Embora amarrado a um pedaço reconhecível da realidade carioca, a montagem do filme (excelente trabalho de Mair Tavares) não respeita qualquer cronologia nem qualquer convenção lógica. A narrativa pode estar terminando quando começa ou começando quando termina, imagens do presente podem também pertencer ao passado, ao futuro, ao sonho ou à imaginação, num tipo de estrutura que o próprio realizador classifica de *modular:* se as cenas forem trocadas de posição, tem-se apenas um arranjo diferente do filme, sem alterar em nada o seu sentido. Esse lado *marienbadiano* dá ao espectador a liberdade de entender como quiser o que se passa na tela e mesmo de construir, na sua cabeça, a história que desejar. O enredo, à primeira vista, parece tão simples quanto o de um filme policial. Mas enquanto no filme policial todas as peças, no final, se encaixam, aqui isso está longe de acontecer. Quanto mais se analisa

Flávia, Guri-guri e Anecy Rocha.

Anecy Rocha e Paulo César Pereio.

a intriga, mais ela se desfaz, menos lógica ela tem. A conclusão que cada vez mais se torna nítida é que não há o que analisar, não há como reconstituir uma história de princípio, meio e fim. Porque *A Lira do Delírio* se define antes como um *clima* do que como uma *narrativa*, uma atmosfera de *thriller* que une todos os personagens numa agitação incessante e numa tensão permanente.

São personagens que não param nunca, que estão sempre se buscando, mas jamais se encontram. Passam todo o tempo tentando achar uma maneira de se comunicarem uns com os outros — e comunicação parece ser a única coisa que se procura nesse ambiente opressivo, desesperado, movido por preocupações imediatas, onde as pessoas agem por impulso ou por paixão, sem jamais questionarem suas ações. E por ter cada um a sua paixão frustrada, os personagens "afogam as suas mágoas" no carnaval, vala comum onde se despejam todas as angústias, instante em que se lava a alma "para tudo recomeçar na quarta-feira", hora da catarse coletiva, quando as pessoas entram em transe e botam tudo o que sentem para fora. O filme termina como começou: na mesma batucada de rua, embora no intervalo as coisas tenham acontecido. Ou será que *nada* de fato aconteceu? Talvez tudo não tenha passado de imaginação. De uma tremenda bebedeira. A acronologia do filme se converte então em intemporalidade. Os personagens, na verdade, estiveram lançados fora do tempo. "A vida dura só um dia, um porre, um gesto, um gemido, um canto, um pulo, um delírio", filosofa o jornalista. Atingimos aqui o que parece ser a dimensão maior do filme: a de uma encantadoramente poética metáfora carnavalesca. Do começo ao fim, ele é a recriação em termos cinematográficos do espírito do carnaval, tanto pelo clima de amargura misturada com euforia que envolve os personagens, como pela exuberância e ritmo da encenação — que tem o colorido, a vibração, a coreografia, a sensualidade e a sonoridade dessa grande festa popular que explode todo ano.

Momento de completa maturidade na carreira de um cineasta brasileiro que antes já havia realizado pelo menos dois filmes excepcionais *(Menino de Engenho* e *Na Boca da Noite)*, *A Lira do Delírio* lembra insistentemente a obra de alguns dos mais avançados mestres do cinema internacional. De Welles ele tem o virtuosismo de câmera, de Resnais a preocupação com o tempo. As semelhanças são especialmente muito grandes com o estilo de Godard. Walter Lima Júnior usa o cinema da mesma forma que o usava Godard nos seus melhores dias, ou seja, como uma aventura sem roteiro certo, compartilhando os dois, ainda, de uma paixão comum pelo clássico *thriller* norte-americano. A diferença básica está em que agora tudo começa num contexto cultural definido, tudo parte da vida, tudo nasce de fora para dentro. Não se trata de um autor à procura de uma realidade, mas de uma realidade à procura de um autor. Além do mais, no cinema mundial, cada vez mais decadente e sem imaginação, tudo parece ser passado, enquanto no filme de Walter Lima Júnior tudo parece ser futuro.

Talvez os parentes mais próximos de *A Lira do Delírio* só possam ser encontrados no próprio cinema brasileiro, que mesmo quando se arrebata geralmente recusa perder contato com a realidade, e constitui hoje um dos últimos redutos da autêntica criatividade cinematográfica. No fundo, esta obra-prima com sabor de surpreendente novidade é produto quase espontâneo de um entusiasmo pelo ato de filmar dificilmente encontrado mais em qualquer outra parte do mundo — especialmente nos grandes centros produtores onde a chamada sétima arte se desenvolveu. É como se de repente voltássemos à época em que o *cinematógrafo* foi inventado. Mas com um compromisso diferente com a realidade: um compromisso cultural. Com *A Lira do Delírio* e alguns outros filmes recentes, nosso cinema se afirma em definitivo como testemunha e intérprete da realidade brasileira, como veículo maduro de conhecimento da nossa cultura. Atingindo o ponto mais alto de uma escalada iniciada há cerca de quinze anos, com o aparecimento do Cinema Novo, finalmente se alinha com outras artes de tradição muito maior entre nós, como a literatura, a música popular e as artes plásticas. E, mais do que um simples reflexo da nossa cultura, ele próprio se torna um fato cultural. Por mais estranho que pareça, o cinema, arte tecnológica, portanto típica de países mais desenvolvidos, foi adotado pelos brasileiros como expressão nossa, linguagem nossa, *coisa nossa*. Exatamente da mesma maneira que o futebol e o carnaval — importados, adotados e transformados em fatos culturais brasileiros como se tivessem sido inventados aqui.

Tal como ocorreu com o futebol e o carnaval, o cinema está sendo reinventado no Brasil.