A lira do delírio

Retomar a obra de Walter Lima Jr. em busca de evidências que comprovem sua vinculação cinéfila é tarefa um tanto perigosa: corre-se o risco de enclausurar filmes que são bastante heterogêneos entre si, empreendendo uma pesquisa fatalmente infrutífera por referências que não existem, amarrando-os com uma visão mais austera de "autorismo" que violenta a fluidez da trajetória do diretor no cinema, reduzindo os filmes a um conjunto de sintomas de uma leitura que lhes é externa. Pois à exceção de Os desafinados – que introjeta o cinema por ter um diretor entre seus protagonistas - não encontraremos nos filmes de Walter Lima Jr. os traços mais reconhecíveis dos cineastas sabidamente cinéfilos. Não há espaço para a catalogação de citações, como no díptico Kill Bill de Quentin Tarantino; para a retomada de gêneros pelas reinterpretações e refilmagens, como em Martin Scorsese; para a metalinguagem explorada em sua própria ruptura, como nos primeiros filmes de Godard; tampouco para a menção constante do espaço da sala de cinema na vivência das personagens, como nos filmes de François Truffaut. Se tomarmos Tarantino, Scorsese, Godard e Truffaut como cineastas imediatamente identificáveis com a conversão de uma vivência cinéfila em prática de cinema, Walter Lima Jr. não poderia estar mais distante dos procedimentos que marcaram a obra desses diretores. Sua única tentativa de homenagem literal ao cinema, marcada na vontade original de intitular um de seus documentários para TV de O Pão Nosso (em homenagem a Our daily bread, de King Vidor), foi tolhida pelo Channel 4, canal produtor do filme, que o rebatizou Uma casa para Pelé.



Walter Lima Jr. nas filmagens de A lira do delírio

Diante dos filmes de Walter Lima Jr., tal busca por evidências inquestionáveis e superficiais de cinefilia se espatifaria em um sofisma vagabundo, que anularia sua própria motivação: se Walter Lima Jr. não filma como "cineastas cinéfilos", logo, ele não é um cineasta cinéfilo. Os problemas, porém, não são de tese, mas sim de método. Afinal, qualquer contato mais próximo com Walter, ou mesmo uma rápida passada de olho em sua biografia, não deixa dúvidas: eterno cineclubista e *fordeano* convicto, Walter Lima Jr. foi crítico de cinema no Correio da Manhã, participou ativamente do momento mais célebre da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi integrante do grupo de jovens críticos que circulava em torno de Moniz Vianna, conhecido como "Moniz Boys" — tudo isso antes de seus primeiros filmes e de sua participação ativa no grupo do Cinema Novo. Hoje, Walter ensina em diversas escolas de cinema do Rio de Janeiro, e seu método não poderia ser mais eloquente: exibir filmes, conversar sobre eles e pedir que os alunos escrevam sobre o que viram. Ao contrário de diversos cineastas dos Cinemas Novos — não só o brasileiro — Walter Lima Jr. não chega ao cinema por outras vias (a política, a sociologia, a filosofia etc.); chega ao cinema pelo próprio cinema.

Sua cinefilia, porém, não se manifesta nas chaves mais suspeitas. Não há, em seus filmes, afirmações autárquicas que usem o estilo como declaração de autoria, nem mesmo um trabalho de recriação e citação que volta os filmes para o próprio cinema, como se a proximidade afetiva só pudesse se manifestar pela quebra daquilo que deveria criar encanto. Ao contrário, Walter Lima Jr. propõe sempre uma integração entre a câmera e a cena que está diante dela, sem que essa mediação inerente ao cinema chame atenção para si. Se em certos diretores a paixão pelo cinema é confundida com uma necessidade de atestar erudição, rompendo uma relação ingênua com o que se vê - na qual o cinéfilo seria justamente o espectador a reparar nos movimentos do titereiro, em vez de se relacionar com os títeres - os filmes de Walter Lima Jr. são um tanto mais clássicos não por solicitarem um retorno à ingenuidade, mas por tentarem devolver ao cinema esse encanto primeiro, esse embarque que é produzido em discreta deliberação que se esconde nas convenções para promover uma relação com o espectador. A supremacia de um suposto olhar específico do diretor sobre essa porta aberta entre a tela e as poltronas do cinema seria um ato de extrema violência, para não dizer vaidade. Walter Lima Jr. é exemplo de uma geração de diretores — não só brasileiros — que se formam sobretudo na sala de cinema, assistindo a filmes e se emocionando com eles, para então tentar compreender a mecânica por trás de cada emoção, detectando as ferramentas de dramaturgia que produzem essa relação com os espectadores. As ferramentas, todavia, são só ferramentas; os filmes existem para emocionar.

Por outro lado, toda cinefilia é naturalmente selvagem. O repertório particular de cada cinéfilo se forma na combinação de um determinado cânone (os clássicos) com uma voracidade desregrada que passa por vias supostamente menos nobres do cinema. As perversões da teoria dos autores por cineastas que submetem o indiscriminado à grossura de seu próprio traço seria, ironicamente, uma neutralização da própria natureza cinéfila que lhe é original. "Assinar" cada imagem de uma mesma maneira é transformar uma série de referências desregradas em um



Os desafinados



Da esquerda para a direita:

Brasil ano 2000,
O monge e a filha do carrasco e

A ostra e o vento

conjunto ordenado — algo que na crítica brasileira se convencionou chamar de "olhar". Nesse sentido, a filmografia de Walter Lima Jr. é rica justamente em sua multiplicidade: não há um único olhar evidente que coloque sob um mesmo teto estreito filmes tão díspares quanto *Brasil ano 2000* e *Inocência*, ou como *Na boca da noite* e *A ostra e o vento* — embora, naturalmente, este olhar exista e dirija a câmera. O que há em comum é menos uma assinatura visual ou temática, e mais uma inquietação que é modulada de acordo com cada filme. Se essa tensão fica mais evidente no jogo de registros de *A lira do delírio* e *Joana Angélica*, ela também se manifesta na predominância dos planos-sequência em *Na boca da noite*, no passeio entre o lirismo visual e a enunciação cabocla em *Ele*, o boto; na combinação do projeto *cinemanovista* com o clássico-narrativo de *Menino de engenho*; nas dobras temporais de *A ostra e o vento*; e mesmo no filme dentro do filme em *Os desafinados*.

Pois Walter Lima Jr. é um caso raro no cinema brasileiro de diretor que, mesmo em filmes que desestabilizam e questionam o registro da construção cinematográfica (*A lira do delírio* como maior exemplo), o fazem de maneira a reafirmar o potencial dessa construção. Se Glauber Rocha e Rogério Sganzerla conectavam opostos em uma mesma vontade de desestabilizar a própria linguagem do cinema, os filmes de Walter Lima Jr. têm a vocação clássica de pensar as imagens menos em seu potencial de choque e mais em sua vocação dramatúrgica. Cada plano busca resgatar esse encanto cinéfilo da primeira percepção de como uma única imagem pode conjugar e transmitir uma série de sentidos e emoções ao espectador.

A cinefilia se manifesta materialmente nas "soluções" que Walter menciona frequentemente em suas aulas. A relação entre o Walter espectador e o Walter cineasta se dá não pela recriação dessas soluções, tampouco pela sua desconstrução, mas sim por uma vontade compartilhada de construir planos que, como no cinema silencioso, convertam certas ideias e sentimentos em imagem. Se muitos alunos de Walter Lima Jr. já o ouviram descrever entusiasmadamente cenas como a de abertura de O delator, de John Ford — em que um jornal se enrosca nos pés do protagonista, e esse simples acontecimento nos diz o suficiente para conhecermos aquela personagem e sua história subsequente — ou a caminhada para o altar de Wyatt Earp e Clementine Carter em Paixão dos fortes – um casamento que se consuma apenas no desejo das personagens – é porque encontraremos soluções igualmente ricas em seus filmes: a cumeeira que se abre feito uma mandíbula contra a chaminé do engenho no plano-chave de Menino de engenho, resumindo toda a decadência inscrita na duração do filme; o pano branco que é manchado de sangue ao cair sobre o corpo de Leandra Leal em A ostra e o vento, e é forma inventiva e sensível de dimensionar as transformações físicas e simbólicas pelas quais passa a protagonista; as inesquecíveis cenas em preto e branco que agraciam as personagens principais em A lira do delírio e amplificam sua presença. São pequenos estilhaços de grande cinema que, em uma espécie de retribuição, se oferecem à memória de cada espectador, lhes proporcionando a chance de, naqueles poucos segundos, se apaixonar também pelo cinema.

Fábio Andrade é crítico de cinema, músico, roteirista e editor da revista Cinética.

FEBRE DE CINEMA ▶ filmecultura 53 | janeiro 2011