

O FILME DE NICK E A TRANSCENDÊNCIA DO “CINEMA-VERDADE”

O crítico brasileiro Francisco Luiz de Almeida Salles, um dos poetas da crítica cinematográfica, escreveu em 1965 que o cinema-verdade, diferente do *cinema verité* de Jean Rouch, era uma categoria que ultrapassava questões relacionadas ao estilo, à forma de filmar, a dogmas. Para Salles, o cinema realista ingênuo de Lumière era como a filosofia de Parmênides, segundo a qual o mundo é uma realidade física, fora de nós. Já a mágica de Méliès indicaria a apreensão da realidade pelo espírito, como Heráclito, sem a necessidade do físico. Salles escreveu que “o cinema não é nem parmenídico nem heracliteano, é a inclusão do instante na duração, a valorização do estático pelo dinâmico, a recuperação, pela fusão, do mundo e da consciência”. Ou seja, ele era por um cinema que, ao mesmo tempo em que respeitasse o mundo como espetáculo, e o mundo como consciência, oferecesse um campo novo, em que o espetáculo fosse consciencializado e a consciência fosse um elemento do próprio espetáculo. Assim, o cinema seria um espelho da existência, entendendo-se esta não só como o mundo visto pelo espírito, nem só o espírito refletindo o mundo, mas sim o mundo mais o espírito. O bom cinema seria então aquele que aliasse isso tudo, o cinema seria a vida (não custa lembrar que a analogia data das origens do cinema, já que, junto com o *cinematographo* e o *kinetoscópio*, surgiram o *vitascópio*, o *bioscópio* e também a *Biograph*). Atingir esse estágio de grandeza seria para poucos mestres, dizia Salles. Pois eu o afirmo: isso está no Wim Wenders de *O Filme de Nick*, talvez a mais visceral experiência cinematográfica de todos os tempos.

O medo da morte

Para quem não sabe, *O Filme de Nick* é o resultado da ida de Wenders com uma equipe de filmagem para conviver com o mestre do cinema Nicholas Ray, quando este se encontrava extremamente debilitado por um câncer. A idéia surgiu naturalmente, numa conversa entre Ray e Wenders enquanto este estava na pré-produção de *Hammett*. Nenhum dos dois sabia bem o que queria com isso, ou o que aconteceria. Ainda bem, pois o que sai dessa experiência não se explica. O filme ultrapassa e acaba com todas as fronteiras e definições do que são gêneros de cinema, do que é documentário, do que é ficção, do que é narrativa cinematográfica. Pega as polêmicas ancestrais de Kracauer e Arnheim, de Deren e Bazin, amassa-as bem e joga-as no lixo com a brutal força que emana do fenômeno da filmagem-montagem, esse tal de cinema. Brinca com as noções tão importantes do que é realismo e está às beiras do cinema totalmente digital. Ainda assim, quando uma câmera é ligada, o naco de espaço-tempo real que ela capta tem um poder intrínseco que não pode ser negado.

É claro que em plenos anos 90 nossos olhos cinematográficos já se encontram em tal grau de apreensão que os limites do abstrato e do onírico, do documentário e da ficção são rompidos nas mais hollywoodianas produções. É uma época que já viu tudo, já absorveu tudo, já usou tudo e por isso mesmo parece insensível a tudo. Como chocar essa nova subjetividade, como fazê-la balançar? Somente voltando ao mais básico instinto humano: o medo da morte. Mas a morte já não faz parte do banal?

Cinema Verdade x Cinema Verossímil

Pois Wenders e Ray chacoalham isso tudo, e sem precisar teorizar tanto. Seria de se esperar que o filme fosse acusado de

oportunista e aproveitador, por mostrar o espetáculo de uma morte. Mas ele não se nega a discutir essa questão seguidamente. Ray era quem mais queria ser filmado. Isso porque sua vida era o cinema. Estar cercado por aquela equipe, estar filmando era de fato uma terapia. Mas, ao mesmo tempo, como se filma alguém morrendo? No início vemos Ray acordando com fortes dores. Wenders dorme no sofá. A reação natural é: mas isso é claramente encenado! Como a câmera poderia estar lá ao lado de Ray, com a luz perfeita, o movimento exato, se Wenders estaria dormindo? E como filmaria ele nessa montagem paralela se só havia uma câmera? Não há problema: no plano seguinte fica claro que, sim, aquilo era encenado, não há por que esconder isso (como tantos documentários “inocentes” fazem). Sacrilégio? Pegar um homem à beira da morte e fazê-lo encenar a sua dor para nós? Pois daí para diante é assim que o filme segue: na fronteira do que é encenado e do que é verdade. Mas, afinal, O QUE É A VERDADE?

Não importa. O que importa mesmo é que há algo de maior, fora de controle, acontecendo em cada *take*: o câncer de Nick. E este não se encena. O filme vive sob esse dilema, como diz Wenders. O filme é confuso, irregular, sem ritmo. Não se decide por um caminho, é caótico. Ou seja, o filme está de frente com a morte. Mas não a morte morta, a morte viva, a morte que dá sentido à vida. E o caos e a confusão não podem ser escondidos, pois não é assim que somos perante a morte? Wim Wenders encena seqüências oníricas, filma cenas reais, lê o diário de Nick. “É um filme sobre morrer. Não é um filme sobre morrer”, reafirmam os envolvidos. É a grandeza do cinema-verdade, a junção do espetáculo da vida com a consciência, espírito+corpo, a lente orgânica que joga o espectador na grande aventura sem nexo que é viver e morrer. Deliciosa e aterradora.

Acima de tudo, *O Filme de Nick* é também um filme impregnado pelo amor ao cinema, e por isso mesmo ele ama a

vida. O cinema deve SER a vida, mas não pelo realismo. Almeida Salles diferenciava seu cinema-verdade do “cinema verossímil”, que era a encenação romanesca do real, e do cinema real que busca mostrar a verdade, seja em ficção ou em documentários (neo-realismo incluído). O cinema-verdade era maior do que estes por ser uma expressão completa do que é a passagem dos seres humanos pela terra: não só carne, nem só espírito, mas uma luta constante pelo equilíbrio entre ambos.

A vida em um só olhar

“Quanto mais chegamos ao fim, mais perto estamos de reescrever o começo”, diz Ray, referindo-se ao seu processo de filmar sem roteiro pronto. Que metáfora melhor para a vida dele, para qualquer vida? A realidade é fantasia, segundo ele, e por isso não há o que temer. Ainda assim ele teme morrer. “Morrer e não mais respirar.” Sim, porque segundo ele todos nós desejamos experimentar a morte, desde que possamos continuar respirando e vivendo. Só frente a frente com ela passamos a temer não a morte, mas o fim da respiração.

Realidade ou encenação? Arte ou reprodução técnica? Cinema ou vida? Pois tudo isso vai por água abaixo quando surge na tela o rosto de Ray no seu último plano, filmado pouco antes de sua crise final. Dor, desespero, ironia, medo, confusão, compreensão, tranqüilidade. Tudo em um rosto. O cinema vira vida. E por um segundo tudo isso que os Lumière começaram se justifica. Com a fugacidade do acender e do apagar de um fósforo, com a beleza de um navio chinês pelo rio Hudson, com a complexidade de uma vida inteira em um olhar. E viva o cinema-verdade, ainda hoje a única e melhor expressão artística de uma vida humana.

Eduardo Valente
 editor da Revista Contracampo

