

## O espelho errado

Talvez seja possível dizer que os filmes reunidos no Focus Brazil trazem ao público dessa nova edição do Doku-Arts uma informação dupla. Além do que cada um deles revela quando visto isoladamente, eles revelam algo mais num segundo instante de observação, quando apanhados em conjunto, quando montados como se fossem sequências de um único e longo filme. Eles passam a ser então uma radical expressão do particular acento brasileiro na regular troca de influências entre o cinema e as outras artes.

O que Mário de Andrade disse na metade dos anos 1920 para definir o romance escrito à maneira de um documentário sobre uns tantos brasileirismos, sobre as expressões tipicamente brasileiras incorporadas à língua portuguesa, o que Mário disse sobre "*Amar, verbo intransitivo*" ("Estou escrevendo um romance cinematográfico. Romance e cinema") é um bom exemplo - tanto quanto o que Glauber disse na metade dos anos 1960 para definir "*Terra em transe*" ("uma ficção, mas filmada como um documentário sobre uma ópera"). Dois bons exemplos de um diálogo em que o cinema vai apanhar nas outras artes o que elas apanharam dele; em que as outras artes, como o cinema, se fazem a partir da vontade de se mover todo o tempo para fora de si mesmas; em que uma expressão e outra se move a partir de um impulso documental.

Assim, para fazer "*Vidas secas*" (1963) Nelson Pereira dos Santos foi à escrita seca, direta, concisa, do escritor Graciliano Ramos e à imagem cortante, dura, contrastada, da gravura popular do Nordeste; e Glauber Rocha, para fazer "*Deus e o diabo na terra do sol*" (1964), foi também a uma escrita, ao quase barroco da poesia popular do Nordeste e ao quase expressionismo das gravuras nas capas dos folhetos com os poemas à venda nas feiras populares. Temos aqui um mesmo processo alimentado pela sensação de que nos referimos ao cinema como moving pictures não só porque nos filmes as imagens se movem como se estivessem vivas de verdade, mas também, ou principalmente, porque no cinema a estrutura, a ordem que organiza as imagens, se encontra em constante movimento em direção às outras artes, para a pintura, para a literatura, para o teatro, para a escultura, para a poesia, para a música. Moving pictures: para ser essencialmente cinematográfica, a imagem de cinema se move para fora de si mesmo, vai buscar o tanto de cinema que alimenta e inspira as outras artes.

Um dia Mário Peixoto descobriu o filme que queria fazer, numa fotografia vista ao acaso numa banca de jornais - dois punhos cerrados, estendidos, algemados, na frente do rosto de uma mulher que nos olha; nessas mãos e nesses olhos algemados, na capa da revista francesa "*Vu*", número 74, de 14 de agosto de 1929, Mário encontrou a imagem-síntese de "*Limite*" (1931).

Um dia Walter Salles redescobriu na vitrine de uma livraria um pedaço do filme que já existia em sua imaginação. Ele sonhara com um casal jovem diante de um navio encalhado num banco de areia no meio do mar, figura-chave de uma história de brasileiros perdidos de si mesmos, expulsos do país durante o governo Collor. Ao acaso, numa fotografia do livro "*Blues outremer*", de Jean-Pierre Favreau, Walter encontrou a imagem central do filme realizado pouco depois com Daniela Thomas, "*Terra estrangeira*" (1996): um grande navio encalhado num banco de areia em alto mar.

O processo criativo, aqui, é idêntico àquele que levou a gravura popular a encontrar no cinema a sugestão de um modelo de composição capaz de cortar e fixar uma fração de segundo de um gesto; e idêntico também àquele que levou o cinema a encontrar na xilogravura popular a sugestão de um modelo de composição capaz de seguir de perto o gesto da gente expulsa do campo pela falta de água e pela falta de trabalho, como, por exemplo, a fotografia de alto contraste, dominada por um branco intenso de "*Vidas secas*".

Imaginemos um cinema resultante da fusão de um impulso documental com a vontade de tomar as outras formas de arte como um espelho crítico da expressão cinematográfica. Bem entendido, não simplesmente um espelho (que, como disse Fernando Pessoa, reflete certo porque não pensa, pois pensar é essencialmente errar). Um espelho crítico, que essencialmente erra. Ou ainda, deliremos a possibilidade de que toda expressão artística funcione como um espelho crítico de outra, que a verdadeira relação que se estabelece entre elas seja a de um espelho que reflete um outro espelho, que espelha o processo, a superfície que espelha e não o que nela se espelha. Talvez nessa imagem-delírio encontremos um retrato do processo criativo dos filmes feitos entre nós desde que "*Limite*" foi buscar nas experiências expressivas da fotografia europeia do final dos anos 1920 um modo de dizer que o cinema existe num espaço só limites e por isso mesmo sem limites. Embora não tenham sido selecionados com esse objetivo, os filmes do Focus Brasil podem ser tomados como um imagem radical desse processo - não enquanto estão na tela, mas depois, quando ressurgem na imaginação, num segundo olhar, depois de terem sido vistos como o que efetivamente são.

O cinema, parece, não faz quase nada na antologia organizada por Nelson Pereira dos Santos, "*A música segundo Tom Jobim*" (2012), livre associação de canções de Jobim por intérpretes de várias partes do mundo. O cinema, parece, faz pouco quando em "*As canções*" (2012) se dispõe a ouvir uma série de pessoas cantar e contar a importância de determinada música na vida delas, pessoas comuns, não cantores, todas elas filmadas por Eduardo Coutinho num mesmo cenário neutro e de um mesmo ponto de vista. O cinema, parece, faz coisas demais na reinvencão de "*Catatau*" de Paulo Leminski proposta por Cao Guimarães em "*Ex-isto*" (2011), não propriamente uma adaptação do poema (em que se pergunta o que teria acontecido se Descartes tivesse visitado o Brasil), mas uma livre invenção de imagens inspiradas pela leitura do texto de Leminski. O cinema, parece, passeia pelas instalações de Cildo Meireles em "*Cildo*" de Gustavo Moura (2010) quase como se a câmera fosse um ator de teatro atuando que toma as obras como um espaço cenográfico, como palco para um drama. Para bater nos olhos do espectador como imagem jamais vista antes, o cinema, parece, nos filmes de Arthur Omar, porta-se como como uma espécie de pickpocket: apanha o que precisa, onde quer que se encontre - num verso de Goethe, num filme de Raul Ruiz, numa notícia da página de polícia do jornal, num qualquer novo recurso tecnológico. Em todos esses exemplos, o cinema parece fazer a coisa errada para agir certo. Num documentário sobre música, talvez, importa mesmo é deixar a imagem dançar conforme a música ("a música não precisa de palavras", sublinha um letrado ao final de "*A música segundo Tom Jobim*"). Num documentário sobre o que as artes plásticas tomaram por empréstimo das artes cênicas, talvez o que de fato importe seja agir em cena. Da mesma forma, mas talvez mais significativamente ainda, num documentário sobre as canções que pessoas

comuns guardam como a música de suas vidas, o mais importante é o que cinema fique quieto em seu canto, todo ouvidos, para conhecer os fatos que na vida de cada um afinaram (ou desafinaram) a voz do intérprete.

Talvez se possa dizer que a invenção artística passa por um instante em que uma determinada forma de arte age como espectadora de uma outra; dizer que o cinema inventou-se como expressão autônoma porque primeiro foi um espectador: fruiu, analisou, deixou-se estimular e desafiar pelas outras artes; e dizer ainda que enquanto vê um filme o espectador repete o gesto que inventou (e continua um inacabado processo de reinventar) o cinema, pois o que de verdade recebemos da arte é o convite para dar continuidade ao processo criativo.

José Carlos Avellar