

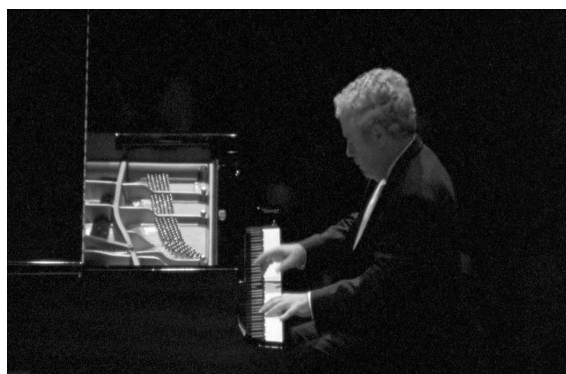
Nelson Freire, de João Moreira Salles

César Migliorin

Departamento de Comunicação Social da UFF

Resumo: Esta resenha procura compreender a maneira como o filme de João Moreira Salles busca a relação com o sublime e recorre à noção de acontecimento para explicar os possíveis efeitos que a obra desperta no espectador.

João Salles argumentou em recente entrevista que o seu mais novo documentário, *Nelson Freire*, precisava ser realizado em formato para cinema, porque, em se tratando de um documentário sobre um pianista, ele precisava de um som excelente. É verdade. Certamente, a ausência da excelência sonora nesse documentário seria uma grande perda. Mas não é só isso; a estréia de João Salles no cinema acontece com um filme que explora sobretudo a possibilidade de o cinema trabalhar o tempo na sua duração. As seqüências em *Nelson Freire* aparecem não como desdobramentos de uma evolução linear do tempo, mas como acontecimentos desconectados de um passado ou de um futuro. No terceiro episódio da série *Futebol* (1999), de Salles e Arthur Fontes, enquanto a equipe dos cineastas acompanha o ex-jogador Paulo César Caju, encontramos as primeiras marcas de um fazer documental que irá se radicalizar em *Nelson Freire*; ou seja: a valorização dos tempos mortos, dos imprevistos, das palavras reticentes, das ações inconclusas, das sobras da ação, da banalidade da vida. Nesse episódio há ainda uma organização temporal e uma variedade de ações que serão, em larga medida, abandonadas em *Nelson Freire*. Entretanto, as diferenças entre os dois filmes são bastante significativas, o que parece acontecer mais pelas próprias diferenças entre os personagens e pela troca de meios TV/Cinema do que por uma diferença de princípios na relação entre personagem e cineasta.



Mas é com uma aposta arriscada que *Nelson Freire* dá o seu pulo do gato: o filme acredita na possibilidade de a arte provocar um acontecimento em seu público. Neste sentido, é na música que o filme vai buscar a sua inspiração nas possibilidades do contato entre filme e espectador. Entendemos esse tipo de acontecimento como uma idéia, fato ou sensação em que o indivíduo, em alguma instância, se vê impossibilitado de se inserir e pensar o mundo com os instrumentos que possui. O acontecimento é um fato desinstrumentalizador e destabilizador; uma abertura no que conhecemos sobre nós mesmos. No entanto, não é parte da essência das obras, nem mesmo das grandes obras, é formação não lingüística que se dá no encontro entre o sujeito e as potencialidades virtuais presentes na obra. Em outras palavras, é fruto de um diálogo não dominado pela obra, mas sugerido por ela. Aí parece estar o risco da aposta; fazer um filme aberto onde o espectador não é convidado a racionalizar e se emocionar o que não deixa de acontecer, mas a ter uma vivência na sensação que se assemelha às possibilidades da música de evocar uma memória desconhecida.

No interessante trajeto de João Salles, há um vigoroso pensamento sobre o fazer documental que incorporou de maneira não dogmática uma pluralidade de metodologias de observação e relação com o real; do cinema-direto americano às reportagens televisivas, passando pelo cinema-verdade francês. Em *Nelson Freire*, podemos ver as marcas deixadas por essa heterogeneidade, no que o

filme tem de mais forte, mas também no que eventualmente aparece como fragilidade.

Um cineasta encontra um pianista que vive com a música; este parece ser o princípio do filme. *Nelson Freire*, o filme, não explica nada, e não se interessa por nada que não seja o presente, que não seja passível de ser mostrado e não dedutível. Uma questão temporal. Neste sentido, o filme é o encontro e não documento de algo acontecido. Desde a primeira seqüência, o que interessa é o presente não sabemos nem onde nem quando aquilo aconteceu. Os tempos e os lugares se multiplicam sem que uma ordem temporal venha a se impor, e a abundante presença da memória, do passado, acontece sempre como atualização de algo que ocorreu. O que o filme faz não é uma volta ao passado, uma organização das marcas e dos caminhos percorridos pelo pianista; o que temos são fragmentos que surgem de uma fala, não muito organizada, do próprio Nelson, e que são tratados pelo filme em sua incompletude. A infância, o pai, o pianista prodígio, a professora; fatos que estão no passado, são lembrados pelo filme muito mais como pistas de uma vida do que como explicação de um homem. O passado evocado pelo filme é tratado de modo a guardar as lacunas que a memória voluntária deixa na sua feliz incapacidade totalizante.

As seqüências que narram a história familiar e a infância de Nelson Freire são emblemáticas da forma como o filme se relaciona com o personagem e com sua história. Ser um pianista prodígio como Nelson Freire foi, já seria, em si, um grande argumento para um filme clássico; o drama do menino que não pode jogar bola, concertista aos seis anos de idade, a mudança e o esforço da família para que o menino pudesse desenvolver seu talento etc. Tudo isso está no filme, mas esvaziado, como fatos de um passado que o filme não transforma em dramas-de-uma-vida nem instrumentaliza para explicar o presente. O momento em que recebemos mais informações objetivas sobre o pianista é na carta que seu pai lhe escreveu quando Nelson ainda era criança. Uma carta para o filho e para o mundo que já tratava Nelson Freire como alguém que teria uma biografia. Aqui, o filme pode narrar o passado se apropriando do que está lá, atualizando, sem precisar ficcionar ou criar esse passado a partir do presente. O passado é dramático em si e não precisa de ajuda do filme, é algo que é; e que hoje pouco explica Nelson Freire. Não há aqui uma decomposição do tema em partes dialeticamente contrapostas nem de fragmentos que constituam um todo reconhecível. Não estamos à procura de um personagem símbolo de uma atitude em relação à arte.

Assim como o passado, o presente que domina o filme é apresentado brutalmente desarticulado na sua obviedade; incompleto. Nelson Freire limpa o piano, assiste a um filme que o emociona, lembra de seu encontro com a amiga Martha Argerich, e toca, toca e toca. Não há encadeamento possível entre as ações, não há desdobramentos ou acumulações. A música aparece então junto do silêncio, em paralelo à banalidade retratada no filme o cachorro amigo, algumas perguntas imbecis feitas por um publicitário qualquer, um copo d'água depois do concerto. A música é o momento supremo, o verdadeiro acontecimento, é onde o filme está. Mas, e aí se configura o brilhantismo dos realizadores ela não é o ponto de chegada, a fuga final

da banalidade do cotidiano, o remédio contra os venenos da existência, o momento de redenção de um filme de ação como acontece por exemplo no mais recente filme de Polanski: *O Pianista*. A música em Nelson Freire é parte, é dor, é banalidade, é dificuldade, suor, talento e insegurança. É deste mundo que surge a música. O acontecimento que é o filme de João Salles está também na aproximação entre o ordinário do homem e o inatingível do sublime da arte.

Nelson Freire é um excepcional e talentoso trabalhador, que, trabalhando, produz efeitos sensíveis em quem o ouve. O que poderia o filme, então? Reproduzir integralmente um concerto de Nelson Freire, como se estivéssemos em um teatro? O filme não se faria, ou melhor, se faria inferior a estar em uma sala, perdendo completamente o interesse. Por vezes, o filme de Salles lembra *32 Curtas sobre Glenn Gould*, de François Girard; pela fragmentação, pela atenção que o filme dá à música em



paralelo à personalidade do pianista tomada de maneira distanciada. Mas me agrada mais lembrar do filme que George-Henry Clouzot fez sobre Picasso ou com Picasso, melhor seria dizer; *Le Mystère Picasso*. Logo no início do filme, Clouzot diz em *off*: “Para saber o que se passa na cabeça de um pintor, basta seguir sua mão”, e é isso que brilhantemente Clouzot faz durante todo o filme. Com uma câmera fixa, colocada atrás de uma tela permeável onde Picasso pinta, passamos o filme todo acompanhando Picasso pintando tela depois de tela e, obviamente, não conseguimos saber o que se passa na cabeça do pintor. Mas o que o cineasta consegue é transformar a tela em cinema, fazendo com o que normalmente conhecemos de Picasso, ou seja, a tela acabada, passe a ser mais um momento da criação. Clouzot transforma a tela final em parte de um processo onde prevalece a duração. A lógica dos instantes que se interlaçam em uma linha reconhecível de tempo é substituída pelo *continuum* de instantes que valem por si mesmos. Da mesma forma, o filme de João Salles faz a música surgir do universo de Nelson Freire, onde ela não se torna signo de algo, está liberta de qualquer determinação exterior a ela. Como diz o próprio Nelson: “O que interessa é a música, quando te colocam acima da música... distorce... Precisa se proteger”. Com algumas reticências o pianista vai ao ponto que o filme soube valorizar, ou seja, a arte acima do que ela traz de mundano.

Assim como no filme de Clouzot, Salles não se deixa seduzir pela possibilidade de explorar as “variedades” que seu tema lhe permitia; o que está no filme parte do próprio Nelson Freire. Recusa-se assim o tema como objeto de chegada, objeto final; o pianista aqui é ponto de partida para uma narrativa acentrada. Para quem deseja informação, ficou a experiência. A fala reticente, mas também abundante, de Nelson Freire gera um filme de idéias

em estado gasoso, onde não há lugar para opiniões, seja do filme ou do personagem. Aqui não se documenta a qualquer custo, aqui se está junto, fica-se sem assunto, pessoas se encontram, se ouvem sons e silêncios. Assim como em *Le Mystère Picasso*, a concentração está na obra, não no sentido arquivista, mas tendo o filme como lugar de produção de acontecimento, documentação distanciada, onde a presença do personagem é central mas isenta de explicar sua obra.

Como diz Bakhtin para justificar seu desinteresse pela vida do autor: “O trabalho de criação é vivido, mas trata-se de uma vivência que não é capaz de ver ou de apreender a si mesma a não ser no produto ou no objeto que está sendo criado e para o qual tende. Por isso, o autor nada tem a dizer sobre o processo de seu ato criador, ele está por inteiro no produto criado e só pode nos remeter à sua obra; e é, de fato, apenas nela que vamos procurá-lo” (Bakhtin, 2000, p. 27). A idéia de alusão (remeter) aqui é central. Conhecemos Nelson Freire, assistimos ao filme, desejamos sua obra. O filme torna-se uma espiral produtora de diferença em torno do que interessa: a música de Nelson Freire.

Além da excelência sonora, tanto na captação quanto na edição e mixagem, a sobriedade da fotografia e da câmera são fundamentais para compor o filme com as características narrativas de Nelson Freire. Já a montagem tem o mérito de conseguir variar seu repertório sem fazer-se excessivamente presente. Divide a tela quando isso se faz necessário, utiliza imagens de arquivo em delicado diálogo não redundante com o texto, constrói algumas belas seqüências com montagem paralela entre ensaios, concerto e bastidores e é responsável por várias das tocantes reticências do filme.

Mas, voltemos à questão temporal; se pensarmos a possibilidade de a música, e de a obra de arte em geral, alcançar o sublime, esse instante em que a cognição se ausenta dando lugar a uma sensação de absoluto, veremos como a vivência do sublime se apresenta junto a um apagamento dos tempos. A consciência do sublime racionaliza o tempo. Houve o sublime; logo não há mais. O sublime então se apresenta impossibilitado de coexistir com a cognição e com a linearidade temporal. O êxtase e o arrebatamento da obra de arte ocupam o indivíduo de forma plena; novas imagens só podem ser incorporadas a esse arrebatamento se não chamarem o sujeito à presença da razão e do tempo. O arrebatamento artístico faz-se na sua conexão com o corpo onde o cérebro perde o centro e não se atreve a deter a desproporção do que lhe ultrapassa. Mas esse instante na obra de arte pode aparecer porque ele apresenta-se confrontado com o que está fora dela o mundo. No momento em que o tempo ordenável passa a imperar, podemos perceber o que ficou: o instante da sensação pura, o presente sendo presente e não algo que passou.

A tensão entre razão e sensação pode nos ajudar a entender toda a potência de *Nelson Freire* e pode também apontar o que existe de mais frágil no filme e curiosamente também em *Le Mystère Picasso*¹. Todo o trajeto que o filme faz, colocando-nos em contato com um tipo de sensação inspirada e

¹ Clouzot inclui no filme uma música enquanto Picasso pinta. Algo que vai em sentido oposto à toda radicalidade do filme em se concentrar apenas em Picasso. Este equivoco se torna ainda mais explícito quando lembramos da dramaticidade da primeira tela que Picasso pinta, sem música, apenas com os sons dos pincéis. Clouzot inclui ainda, em um dado momento, um “clima” de suspense, através da montagem em relação ao final do negativo da câmera. Duas opções que trazem a presença do diretor de forma desnecessária mas que não tiram o brilhantismo do filme.

permitida pela música, está entremeado a uma organização que parece não confiar plenamente na potência das imagens e dos sons ali presentes. Logo no início do filme o espectador é retirado de seu estado de deleite quase físico para descobrir que Nelson Freire tem um cacoete título dado ao primeiro “capítulo” do filme. Ele senta-se ao piano e o dedilha sempre da mesma maneira para aquecer e/ou experimentar o piano. É interessante, não resta dúvida, mas o que o filme vai fazer a partir desse momento é chamar-nos à razão com cartelas que interrompem o filme dividindo-o com títulos como: o perigo, TV, o cacoete, etc. Instala-se uma ordem por vezes tristemente cômica e desnecessária. A falta de um padrão nas cartelas ameniza esse efeito, mas o espectador é obrigado a entrar em um embate com o filme para não ser dolorosamente retirado do encantamento que João Salles e Nelson Freire conseguem trazer para a tela e se deixar tomar pela pesada invasão que as cartelas e os agrupamentos temáticos os autógrafos, os fãs, etc trazem para o filme. Por um lado, uma discreta presença do filme/cineasta permite o surgimento de um acontecimento indescritível, que domina o filme; por outro, somos invadidos pela presença de uma ordem racional que se faz absolutamente desnecessária. Essa ordem se distancia da modernidade cinematográfica à qual o filme se filia, traz um ponto de vista demasiadamente privilegiado e organizador, enquanto toda a relação do filme com o personagem e com a música é múltipla e aberta.



Mots clés: Ce compte-rendu cherche à établir la manière par laquelle le film de João Moreira Salles veut établir la relation avec le sublime et a recours à la notion d'événement pour expliquer les effets possibles que l'oeuvre éveille chez le spectateur.

Abstract: This review intends to understand the way Moreira Salles' film deals with the sublime, and resorts to the notion of happening to explain the possible effects the film rouses in the spectator.

Referências

- BAZIN, André. *Le mystère Picasso*. In: __. *O cinema ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTS, Vanessa. *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*. In: __. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições. 2001.
- LINS, Consuelo. Futebol. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro; UERJ, n.9, 1995.

Filmografia

- SALLES, João Moreira. 2003. *Nelson Freire*. Brasil, 35 mm, cor, 102 min.