

WALY SALOMÃO POR CARLOS NADER: UMA BIOGRAFIA NAS FRONTEIRAS DOS ARQUIVOS

Waly Salomão by Carlos Nader: a biography at the frontiers of the archives

Waly Salomão de Carlos Nader: una biografía en las fronteras de los archivos

Gabriel Malinowski¹

Resumo

O artigo pretende analisar o filme *Pan-Cinema Permanente* (2008), de Carlos Nader, a partir da dialética público-privado. Notamos como o jogo entre as imagens da televisão e do cinema e as imagens íntimas e caseiras resulta em uma biografia singular sobre Waly Salomão. O artigo articula essa dialética à questão das fronteiras na poética de Salomão, e sugere que essa dinâmica dialoga com a atual reorganização dos arquivos e suas formas de narrar o eu e o outro.

Palavras-chave: Palavras-chave: Carlos Nader. Waly Salomão. Arquivo. Biografia. Público-privado.

Abstract

The article intends to analyze the film *Pan-Cinema Permanente* (2008), by Carlos Nader, based on the public-private dialectic. We note how the interplay between television and cinema images and intimate and homely images results in a unique biography of Waly Salomão. The article articulates this dialectic to the issue of borders in Salomão's poetics and suggests that this dynamic dialogues with the current reorganization of archives and their ways of narrating the self and the other.

Keywords: Carlos Nader. Waly Salomão. Archive. Biography. Public-private.

Resumen

El artículo se propone analizar la película *Pan-Cinema Permanente* (2008), de Carlos Nader, a partir de la dialéctica público-privado. Notamos cómo la interacción entre imágenes de televisión y cine e imágenes íntimas y hogareñas da como resultado una biografía única de Waly Salomão. El artículo articula esta dialéctica a la cuestión de las fronteras en la poética de Salomão, y sugiere que esta dinámica dialoga con la reorganización actual de los archivos y sus formas de narrar el yo y el otro.

Palabras-clave: Carlos Nader. Waly Salomão. Archivo. Biografía. Publico privado.

¹ Doutor em Comunicação pela UERJ. Professor substituto da Faculdade de Comunicação da UFJF, Juiz de Fora, MG, Brasil.
gabrielmalinowski@gmail.com | <http://orcid.org/0000-0003-2782-0589>.

1. Introdução

Carlos Aziz Nader nasceu na cidade de São Paulo, em 1964. Após participar da produção de dois documentários de curta-metragem, *Os Judeus-Caboclos da Amazônia* (1990) e *O Expresso Transiberiano* (1991), ambos em parceria com Henrique Goldman (1962), mudou-se para o Rio de Janeiro para trabalhar como roteirista do programa *Brasil Legal*, da Rede Globo. Em 1992, lançou seu primeiro curta-metragem, *O beijeiro: portrait of a serial kisser*. O filme faz uma compilação de imagens de José Alves de Moura, conhecido por beijar mais de 400 figuras públicas, de jogadores de futebol a chefes de Estado. No gesto de construção de *O beijeiro*, Nader propõe uma atualização da tradição antropofágica brasileira. José Alves atua como um herdeiro inconsciente do modernismo, que na impossibilidade de comer a carne, beija suas inspirações e ídolos midiáticos.

O gesto antropofágico tematizado na figura de José Alves constitui também o modo de trabalho de Carlos Nader, neste filme e em boa parte de sua obra. A apropriação e transformação de um material audiovisual já existente, inclusive imagens suas já utilizadas em outros trabalhos, é uma prática que o cineasta desenvolverá de forma exemplar nos longas *Pan-Cinema Permanente* (2008), *Homem Comum* (2014) e *A Paixão de JL* (2015), cada um a sua maneira. Além desses longas, Nader possui outros curtas-metragens e longas, como *Preto e Branco* (2004) e *Chelipa Ferro* (2009), além de trabalhos encomendados por diversas instituições.

Assim, pode-se dizer que o cinema de Carlos Nader utiliza, ou faz notar, dois regimes de “imagens de arquivo”. Em um dos regimes, temos imagens que se relacionaram, de forma diversa, a uma coletividade. São imagens provenientes do cinema e da televisão. Em outro ponto, temos imagens que

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

foram produzidas e circuladas nas bordas, na periferia dos grandes sistemas institucionalizados, incluindo os espaços privados do lar. Essa relação, principalmente nos três longas que mencionamos, é o modo de compor a história dos personagens retratados. É na relação desses dois conjuntos ou regimes de imagens de arquivo que se instaura um possível discurso fílmico ou uma história dos personagens.

A construção de filmes a partir dessa relação acontece desde *O Beijoqueiro*. Porém, são os três longas-metragem citados que permitem notar as potências e implicações desse tipo de montagem. Em *Pan-Cinema Permanente*, *Homem Comum* e *A Paixão de JL*, há um encadeamento e uma reordenação arqueológica de recursos audiovisuais oficiais, provenientes de produções institucionalizadas, tais como a televisão e o cinema, e materiais mais periféricos, feito de modo mais amador, caseiro, experimental. Trata-se de imagens que operam entre escalas distintas: de um regime de imagens feito para circular entre um grande público até imagens de destino incerto, feitas a partir de um desejo de registro, ou ainda, uma articulação entre materiais bem conhecidos com imagens e sons provenientes de arquivos inéditos. Muitas vezes, são imagens e sons reciclados de seus próprios trabalhos. Um mesmo plano pode ganhar novos sentidos e intenções em uma nova montagem. Em uma entrevista, ao falar sobre a prática de montagem, Nader deixa essas relações evidentes:

(...) Dá para dizer que tudo que caracteriza o meu trabalho, na visão dos outros ou na minha, está ali: a mistura da chamada ficção com a chamada realidade, a polifonia, o encontro artístico-afetivo, a mistura de linguagens, o experimentalismo indissolivelmente relacionado à experiência de vida, o amálgama entre o que há de mais público e o que há de mais privado (Nader, 2016, p. 116).

Neste artigo, analisamos como essa característica central na prática artística de Carlos Nader é operada para a produção de uma biografia intersubjetiva sobre Waly Salomão – a subjetividade do realizador e seu estilo de compilação e o atravessamento com a subjetividade de Waly Salomão. Nessa relação, em ambos os lados, como veremos, há uma negociação constante e um jogo que ora delimita ora rompe as fronteiras e arquivos de imagens.

2. As imagens heterogêneas de Waly Salomão

Pan-Cinema Permanente é um filme que recicla imagens heterogêneas provenientes de diversos lugares. Trata-se de imagens e sons que não foram produzidos para o filme, mas que a ele foram deslocados. Tem-se materiais audiovisuais de diversos suportes, que foram produzidos, inicialmente, para outros fins. O filme agrega essas imagens e sons a partir de um elemento específico: a figura do poeta Waly Salomão. Ao longo de 82 minutos, entramos no mundo imagético e midiático de Waly, que atua como ser representado e também como produtor de alguns registros. O realizador do filme, Carlos Nader, está diretamente ligado a essa produção. Responsável por dirigir diversos produtos audiovisuais com Waly ao longo da década de 90, Nader acumula grande material produzido com o poeta. O filme retoma imagens desse material que virou programas de televisão e projetos institucionais na época, bem como um material inédito, que não havia sido mostrado até então. Na linguagem da arquivologia, poderíamos nomear esse material que Nader acumula por mais de 10 anos como um “fundo”. Por outro lado, o filme articula e utiliza também “coleções” de imagens em sua montagem: fotografias da infância de Waly, filmes

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

e projetos artísticos realizados pelo poeta, filmes de ficção em que Waly atuou, entrevistas em programas de televisão.

Esse desejo de se fazer imagem que o filme torna evidente vai ao encontro de certa estilística de vida e do projeto estético do poeta: “o futuro começa por a gente se sentir em casa no mundo eletrônico”, afirmava Waly em um programa televisivo que o filme nos reapresenta. Essa tentativa de inserção visceral do fazer poeta no mundo das tecnologias audiovisuais eletrônicas fica evidente também em certa passagem, quando afirma que “a morada do ser poeta é o mundo eletrônico hoje”.

Integrar o ser poeta às tecnologias de sua época é um ponto central no pan-cinema permanente de Waly. Carlos Nader afirma em certo trecho do filme que “Waly queria resgatar o sentido original da palavra poesia, que em grego é poiesis, que quer dizer ação, obra, trabalho [...]. Ação: luz, câmera, ação!”. O poema de Salomão que dá nome ao filme, *Pan-Cinema Permanente*, é significativo para fazer notar essa proposta que está inserida na expansão de registros que despontavam na época, no nascimento da cultura digital. O poema, conforme Nader narra no início do filme, foi feito após uma caminhada, em 1994, na qual os dois conversavam sobre os novos aparelhos de boa qualidade que apareciam naquele momento e como isso implicava uma “possibilidade de um novo tipo de cinema, [com] a vida e o vídeo [...] mais amalgamados, mais juntos”. No poema se lê:

Não suba o sapateiro além da sandália - legisla a máxima latina
Então que o sapateiro desça até a sola
Quando a sola se torna uma tela
Onde se exhibe e se cola
A vida do asfalto embaixo e em volta.

A máxima latina citada é uma frase atribuída ao célebre pintor grego Apeles, que tinha o hábito de expor seus quadros ao público para colher, na surdina, depoimentos especializados sobre suas pinturas. Ou seja, estava interessado no comentário crítico do alfaiate sobre as roupas ou do cabeleireiro sobre os cabelos para que, desse modo, pudesse aperfeiçoar sua obra de arte. Eis que, certo dia, um sapateiro faz uma dura crítica ao vestido da pintura, o que enfurece o pintor, que salta à vista e profere os versos que Waly Salomão retoma: “Não suba o sapateiro além da sandália.”

Waly Salomão propõe, no poema, uma inversão poética irônica que positiva, de certa forma, a figura do amador, aquele que não tem uma autoridade especializada sobre um determinado assunto ou determinada prática. Ao sapateiro que não pode subir além do sapato, o autor sugere uma auspiciosa ação: descer até a sola. Trata-se de um redirecionamento que, em seu movimento, reivindica a qualidade daquilo que é mais rasteiro e infra ordinário. Nas pegadas cotidianas, a sola assume então a figura da tela, com as funções de exibir e colar a vida do asfalto. A sola acompanha os passos do sapateiro de forma contínua e de um ponto de vista muito particular, único, enquadrando em sua forma aquilo que toca, recortando os instantes de asfalto na matéria do sapato. É uma imagem poética forte, que atribui à sola a capacidade de gerar um pan-cinema permanente.

3. As fronteiras do público e do privado

A fronteira é um dos temas mais recorrentes na trajetória poético-artística de Waly Salomão, e que *Pan-Cinema* nos apresenta de duas maneiras. A primeira é no próprio discurso performático de Waly. Um

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

dos poemas mais conhecidos do poeta, *Câmara de ecos*, de 1996, é significativo para elucidar esse ponto:

Cresci sob um teto sossegado, meu sonho era um pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.
Agora, entre meu ser e o ser alheio, a linha de fronteira se rompeu.

A imagem da fronteira está vertiginosamente atrelada ao ser poeta de Waly, que brincava o tempo todo com o rompimento das fronteiras entre a ficção e a realidade, o cinema e a vida. Em 1998, Nader produz um documentário com Waly para a exposição coletiva *Fronteiras*, do Instituto Itaú Cultural. Parte deste documentário é retomado na montagem de *Pan-Cinema Permanente*. Um momento significativo desse material é uma tomada em que Waly e Nader estão em um avião rumo a São Gabriel da Cachoeira. Trata-se de imagens feitas com a câmera na mão, em um tom intimista. Waly diz à câmera: “[...] Estamos indo em direção a São Gabriel das Cachoeiras. Depois seguiremos até a fronteira, a linha demarcatória, a fronteira, a linha de fronteira. Quem está falando é um *borderline*, quer dizer, alguém fronteiro, alguém que não se sabe direito onde termina a lucidez e começa a loucura”. Em seguida, há um curioso registro com Waly na placa que indica a linha do equador. Acompanhado de uma mulher, o poeta comenta: “aqui separa o hemisfério Norte do hemisfério Sul. Entende? Você já foi apresentada? Fala...”. É desse modo ele pede à mulher que fale à placa. Nota-se aí uma performance que tem a fronteira como objeto, e evidencia seu caráter transitório e passageiro, tal como eles naquela estrada. Fica evidente que a fronteira é algo impalpável - ainda que formado por questões políticas bem concretas. A imagem da placa reforça a artificialidade da demarcação. A fronteira é uma linha imaginária que pode se corromper ou ser corrompida.

Além disso, um segundo aspecto de fronteira no filme são as relações que acontecem entre as imagens de arquivo montadas, que apostam no jogo do público e do privado (mas também em outros jogos, como a relação entre o ficcional e o documental). O primeiro ponto a destacar é que a diferenciação entre as imagens institucionais e as imagens mais íntimas acontece não apenas pela qualidade material da imagem, mas também por suas condições originárias de produção e exibição. Em *Pan-Cinema Permanente*, temos um reordenamento de imagens provenientes de arquivos televisivos, de filmes de longa metragem nos quais Waly atuou, temos imagens pouco conhecidas que Waly produziu, bem como filmes de super 8 de cenas cotidianas, além dos registros feitos por Nader ao longo de anos na presença do poeta.

Entretanto, é um jogo fluido que a montagem faz aparecer, por meio de atravessamentos que tornam essa diferenciação entre dois conjuntos de imagens ora evidente ora indiferente. A noção de fronteira nos permite analisar bem essa relação, na medida em que toda fronteira é um processo de disputa e construção. O filme funciona como um mote para uma reflexão sobre o modo em que as fronteiras entre as imagens públicas, de cunho mais oficial e institucional, e privadas, de cunho mais íntimo ou amador foram forçadas tanto no aspecto da sua produção (a cola) como de sua exibição.

A fronteira é uma questão que atravessa o cinema de várias maneiras. No atual contexto de diásporas, internacionalização e fluxos migratórios, o cinema tem acompanhado, imaginado e debatido a temática dos novos territórios e das novas terras em diversos tipos de obras. De outro ponto de vista, poder-se-ia igualmente considerar os gêneros cinematográficos como fronteiras: documentário, horror, ficção científica delimitam certas formas de narração e de estilo. Além disso, é também o aspecto material do filme que, ao longo de sua história, não cessou de estabelecer e ultrapassar fronteiras. Raymond Bellour (1997) postulou o termo “entre imagens”, no início dos anos noventa, para caracterizar as passagens entre a fotografia, o filme e o vídeo.

Na cultura digital contemporânea, nomeada por alguns autores como pós-midiática, observa-se a implosão dos suportes e, de forma mais evidente, a hibridização das categorias da fotografia, do vídeo e do cinema. Conforme afirma Antônio Fatorelli:

A percepção das reconfigurações das imagens fixas e das imagens em movimento no presente contexto de hibridização encontra-se diretamente associada aos modos de observar e de experimentar as imagens na atualidade. Situadas nesse lugar intermediário, essas imagens limiares requerem uma experiência inaugural por parte do observador, frequentemente solicitado a expandir as habilidades perceptivas e cognitivas. Impuras, miscigenadas, elas provocam um estado de hesitação no observador, uma vez manifesta a sua incapacidade para decidir de antemão a que sistema de mídia pertencem (Fatorelli, 2013, p. 8).

Em *Pan-Cinema Permanente*, poucas são as legendas que identificam as imagens. Quando as legendas aparecem, indicam apenas o local e a data onde as imagens foram captadas. Trata-se de um fluxo que iguala e trata todas as imagens com o mesmo valor. Entretanto, ainda assim, identificamos esses dois blocos de imagens. Como essa construção é possível? Que formações possibilitaram essa diferenciação?

Ainda que essa classificação possa apresentar contradições na atual cultura digital em rede, e essa contradição é algo que nos interessa aqui, pois sinaliza efeitos que discutiremos transversalmente, por imagens de arquivo de caráter público, fazemos referência aos materiais audiovisuais oficiais, que possuem um estatuto patrimonial e histórico mais evidente, como os filmes, as imagens documentais, as emissões televisivas. As imagens de arquivo com caráter privado, diferentemente, são os materiais que foram produzidos e estocados em um contexto doméstico e sem intenção de uma exibição massiva.

Deve-se notar que, com a reconfiguração dos espaços público e privados das últimas décadas, provocada pelas mutações do capital, das tecnologias e das subjetividades, essas fronteiras de diferenciação das imagens também entraram em colapso. Por consequência, começam novos trânsitos e novos limites de aparência entre elas. As mutações sociais dos espaços públicos e privados não estão apartadas da realidade do arquivo. Antes, as tecnologias de arquivo dialogam com as formações sócio-culturais.

No filme *Pan-Cinema Permanente*, o modo de produção de imagens é colocado como questão a partir do próprio poema que dá nome ao filme: que o sapateiro desça até a sola! Porém, o sapateiro está encarnado na própria dupla Waly/Nader em sua produção imagética cotidiana e inventiva, em situações que burlam as leis da ficção e do documentário. A primeira imagem de *Pan-Cinema Permanente* que vemos é a fachada de uma loja com várias televisões à venda. Eis o arquivo televisivo que nos é dado a ver pelo aparelho com algumas de suas características: todas estão ligadas no mesmo canal e exibem a mesma programação. Eis que uma delas, de forma anacrônica, inicia uma outra programação. Nesse programa, um convidado ilustre: Waly Salomão. Sua personalidade performática fica evidente de cara com essa entrevista, por meio de saborosas inflexões e quebra de expectativas do entrevistador, que se mostra curioso.

Em seguida, acontece a segunda aparição de Waly, em um contexto bem diferente. A materialidade da imagem é bruscamente alterada, granulada. A câmera possui movimentação, evidentemente uma câmera na mão. A imagem é de dentro da sala de uma casa. A iluminação é aquela que adentra pela janela principal. É uma imagem caseira, que se inicia com a indicação verbal de Nader para Waly: “vai!”, ele solicita. que indica o caráter “ficcional” da tomada. Waly sai de uma porta e começa a cantarolar a música *Meu dilema*, de Adelino Moreira.

Essas duas sequências de imagens que abrem o filme exemplificam bem dois tipos/regimes de imagem que serão retomadas em um fluxo ensaístico. Com a montagem proposta, as fronteiras constantemente perpassadas irão construir jogos de visualidade em relação ao valor documental dessas imagens. A primeira imagem televisiva possui uma aura de autenticidade e legitimidade criada pela sobriedade dos enquadramentos, a postura e os códigos do entrevistador e do entrevistado. De outro lado, as imagens caseiras são vivas e elétricas, acompanhando a figura de Waly em sua auto-direção performática. Porém, nas imagens televisivas, a figura de Waly interrompe, por vários momentos, a lógica fechada televisiva, com gestos e proposições inesperados. De outro lado, o registro caseiro é fortemente atravessado por uma intencionalidade, uma vontade de ficção, que se torna evidente com o sinal de Nader ao poeta: “vai!”.

Uma característica marcante nesse conjunto de imagens que Carlos Nader recicla em *Pan-Cinema Permanente*, e que contribui para certos atravessamentos nesses dois conjuntos de imagens, é um gesto performático de Waly em várias ocasiões: o ato de apontar as coisas com o dedo indicador. Com o dedo em riste, ele parece querer guiar o olhar de um possível espectador, ao mesmo tempo em que agrega dramaticidade ao discurso. O gesto reforça a presença das coisas no espaço da imagem registrada. Waly tenta documentar o instante filmado. Trata-se de um apontamento duplo, no âmbito da nomeação discursiva e do sentido que o gesto carrega. Quando aponta para o espaço em que está inserido, ele parece reforçar a realidade histórica da imagem registrada. Há uma intenção de prova nesse gesto. Trata-se de um encontro das palavras e das coisas: “isso aqui é um cachimbo!”, poderia ele dizer, como se todo o tempo vivido fosse um tempo digno de nota e de referência. Como escreveu um crítico na época do lançamento do filme:

Waly Salomão é uma cena ambulante e permanente, um pan-cinema constante, a personificação da vida pública, do teatro em praça, da imagem em seu tempo histórico (o tempo histórico da imagem), sem dar chance para uma autenticidade sem artifícios. Waly tem consciência do poder de uma câmera, das possibilidades vampirescas e intrometidas do aparato, e sua performance é uma espécie de contra-ataque, estratégia para usar a câmera em vez de ser usado por ela, consciência aguda do jogo de poder entre quem está atrás do visor e diante da lente, jogo esse conduzido por ele sempre com vitória e modelação do aparato a sua encenação (Eduardo, 2008).

Como um repórter que narra um grande acontecimento, Waly narra sua visão de mundo do instante, em uma performance que se quer testemunha. É exatamente essa performance constante que, ao longo do filme, faz curto-circuitar os registros que seriam, à priori, de cunho caseiro e íntimo. Na verdade, nesse gesto de apontar, que a imagem nos apresenta em uma montagem, com tantas outras imagens, de diferentes contextos, entrecruzam discursos, símbolos e tentativas de compreender o mundo codificado. Como afirma Flusser: “há sempre vários mundos codificados que se entrecruzam, entrelaçam e interferem um no outro de mil maneiras: o mundo da palavra falada, o mundo dos gestos [...], o das imagens [...], em suma, os vários mundos que ‘significam’” (Flusser, 2022). Por meio da montagem, *Pan-Cinema* evidencia e propõe vários atravessamentos nas fronteiras das imagens, que problematizam sua territorialidade, sua identificação, e constroem novas pontes entre esses dois regimes de imagens.

Em certo trecho do filme, Waly narra o início de sua carreira como poeta, sua chegada ao Rio de Janeiro, seu primeiro escrito na prisão e seu primeiro contato com o artista plástico Hélio Oiticica. Arelada a essa narração, são inseridas fotos da infância de Waly (imagens desgastadas em preto e branco), fotografias de sua juventude em Salvador com outras tantas imagens de jornais, filmes de diversas bitolas

e em variadas situações. A diferenciação que abordamos torna-se irrelevante, pois a montagem é construída de tal modo que os contextos de produção de cada imagem assumem um mesmo lugar de valoração.

4. Waly Salomão do cinema, da televisão, do vídeo

Em *Pan-Cinema Permanente*, as imagens da televisão e do cinema (dos filmes de ficção, principalmente) são facilmente identificadas. Algumas imagens podem ser familiares aos espectadores, e a memória que mantemos também é um fator que não pode ser desconsiderado. Contudo, mesmo não conhecendo cada uma das imagens televisivas e cinematográficas, a diferença delas para as imagens mais caseiras e íntimas de Waly é facilmente percebida.

A dimensão material e a qualidade do registro são dois pontos de diferenciação que surgem de imediato, e podem ser facilmente notados no filme. Atrelado a essa qualidade material, ligam-se relações de poder-saber. O papel de instituições e de certas práticas econômicas e comerciais são forças que atuam na distinção dessas imagens institucionalizadas. Daí, por exemplo, a credibilidade das imagens do cinema em suas formas de narrativas. Nota-se que, ao menos até os processos digitais se tornarem hegemônicos, os aparelhos que produziam e reproduziam as imagens oficiais e institucionais eram consideravelmente de melhor qualidade.

No filme, a presença de Waly Salomão suspende, muitas vezes as fronteiras da ficção e da não-ficção, em sua performance como homem público. Agitador cultural e letrista de música popular brasileira, a personalidade entusiástica do poeta é um símbolo de certa brasilidade tropicalista no campo da arte. Aliás, são essas imagens que o filme nos reapresenta que, em certa medida, ajudaram a construir a

“imagem pública” de Waly. A dimensão biográfica da pessoa pública que o filme dimensiona, assim, é um ponto de contato interessante, e que permite explorar certa formação de uma ideia de Brasil que o poeta sempre encarnou.

Em certo trecho, Waly comenta sua experiência com o cinema em sua cidade de infância, Jequié. O testemunho de uma memória privada, ali, adquire uma dimensão pública, pelo fato de ele apontar para certos afetos coletivos gerados pela experiência cinematográfica: “Eu fui muito formado pelo cinema. O cine-teatro em Jequié era imenso. A participação do público era intensa, intensa, de vaiar, de bater palma, de torcer na hora H. [...] Até hoje um pouco, mesmo vendo programa de televisão, eu conservo estranhamente [...]. Eu bato palma... É como se fosse uma relação mágica com o que está passando”

As imagens do filme *Maciste in Hell* (1962), que *Pan-Cinema Permanente* nos reapresenta, participam de uma dinâmica que faz referência às memórias privadas de Waly e também à memória coletiva de nós, espectadores. Nesse sentido, as imagens cinematográficas atuam como um elo que conecta nossa experiência mais íntima ao universo compartilhado que as imagens do cinema construíram ao longo de sua história. Trata-se de um repertório imagético que participa de dinâmicas sócio-culturais, gerando tanto debates públicos como experiências pessoais singulares. *Pan-Cinema* faz ver essa relação patrimonial/subjectiva do ponto de vista de Waly. Além de suas memórias, há trechos de filmes (de ficção e de não-ficção) em que Waly faz participações, tais como *Assaltaram a gramática* (1984), de Ana Maria Magalhães; *Gregório de Mattos* (1992), de Ana Carolina; e *Afroreggae* (1999), de Etienne Petruskas. Assim como o poeta, que além de ter feito, foi “muito formado pelo cinema”, várias gerações construíram certo repertório cultural a partir do cinema. Entretanto, a ideia do cinema como patrimônio nem sempre foi evidente.

Em *Pan-Cinema Permanente*, há também vários registros televisivos. Tem-se imagens cedidas pela TV Síria Internacional, pela TVE Brasil, pela Rede Globo, pela TV Cultura, pelo Canal Brasil. A escolha por

utilizar essas imagens televisivas em contraponto às imagens mais íntimas de seus personagens é “super consciente” no trabalho de Carlos Nader, como afirma o cineasta em uma entrevista. Com efeito, o gesto de reciclagem de imagens televisivas está presente desde seus primeiros trabalhos, bem como em alguns escritos e entrevistas.

Nader faz algumas proposições que dimensionam como o jogo entre escalas, do coletivo e do individual participa de seu pensamento. Inicialmente, o cineasta correlaciona a mídia ao mito: “qualquer fato relevante de mídia também é um mito reencenado” (Nader, 1999). E desenvolve a relação da seguinte forma:

Qualquer fato relevante de mídia também é um mito reencenado. Ou pelo menos um fragmento. Público e editores querem, precisam, que assim seja. O espectador está atrás de mitos. A necessidade de alegorizar os fatos transitórios da vida para torná-los sempre presentes e assim poder integrá-los, é uma outra modalidade de canibalismo (Nader, 1999).

Nessa discussão sobre os efeitos da mídia, Nader está interessado particularmente no papel da televisão. Segundo o cineasta, é impossível dissociar as imagens televisivas das imagens de um inconsciente (individual e também coletivo, indiferentemente). Nader imbrica as imagens televisivas às imagens de nosso inconsciente, como se dissesse: a TV sou eu.

Além das imagens televisivas e cinematográficas, sobressai um imenso arquivo de imagens improvisadas, trêmulas, feitas com a câmera na mão. Podemos identificar essa estética “amadora” em diversos filmes de Nader. Em *Pan-Cinema Permanente*, mais do que um efeito para enfatizar seu suposto caráter precário e banal, as imagens produzidas por Waly e por Carlos Nader nos mostram que essas

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

imagens atuam também no âmbito político, pois percebemos como elas participam ativamente da construção da subjetividade dos personagens.

Na lógica de aparência das sociedades atuais, mudaram os campos de produção das imagens, e nesses campos novos trânsitos em o público e o privado foram configurados. Um dos efeitos interessantes dessa mudança, é que muitas dessas imagens “privadas”, anteriormente estabelecidas sem um interesse coletivo efetivo, são agora valoradas como documento. Segundo Zimmermann, no século XIX, o amadorismo em todas as suas formas (teatro, pintura...) foi associado as desordens que o capitalismo industrial havia expulsado dos locais de trabalho: “paixão, autonomia, criatividade, imaginação, esfera privada, vida de família” (Zimmermann, 1999, p. 286).

Uma das batalhas políticas essenciais deste século diz respeito ao abismo entre profissionais e amadores, entre as esferas pública e privada, entre nacional, internacional e local, entre o que é dominante e o que está emergindo, entre pessoas e estruturas. Obviamente, essas oposições não são claras. Na prática, tudo está intrinsecamente entrelaçado, e a maioria dos filmes amadores desconstrói essas oposições e navega de polo a polo. No entanto, existe o risco de não entendermos nada sobre as relações de poder existentes entre entidades que se opõem dessa maneira, se se vê nessa disputa apenas uma espécie de ambiguidade pós-moderna². (Zimmermann, 1999, p. 284).

Pan-Cinema trabalha com o material privado de uma personalidade pública. Além disso, o filme de Nader problematiza a expansão dos aparatos na produção audiovisual caseira e amadora. Os próprios

² No original: *Un des combats politiques essentiels de ce siècle porte sur le gouffre existant entre professionnels et amateurs, entre sphère publique et sphère privée, entre national, international et local, entre ce qui est dominant et ce qui émerge, entre les gens et les structures. Bien évidemment, ces oppositions ne sont pas nettes. Dans la pratique, tout est inextricablement mêlé, et la plupart des films amateurs à la fois déconstruisent ces oppositions et naviguent d'un pôle à l'autre. Cependant, on risque de rien comprendre aux relations de pouvoir existant entre les entités qui s'opposent de la sorte si l'on ne voit dans ce brouillage qu'une sorte d'ambiguïté postmoderne.* (Zimmermann, 1999, p. 284).

filmes realizados por Waly e José Simão, *Luta de Boxe e Dança* e *Morro de São Carlos*, podem ser inseridos nessa história do cinema amador.

5. Considerações finais

Ao longo deste artigo, tentamos refletir sobre a relação entre dois conjuntos de imagens em nossa percepção do passado, enfatizando como essa construção participa de certos modos de construções biográficas. Podemos notar, assim, a partir das análises levantadas, que as tecnologias atuais (os próprios filmes com uma delas) possibilitam formas inéditas de organização e montagem daquelas que até então eram imagens públicas, ou seja, materiais audiovisuais oficiais, comerciais e profissionais, e imagens privadas, amadoras, caseiras, precárias. Os efeitos dessas possibilidades de montagem, acesso e reorganização podem ser vislumbrados em construções biográficas singulares que servem, ao mesmo tempo, de instrumento para nossa imaginação histórica.

Ou seja, as relações presentes no modo de Nader narrar sua biografia de Waly está presente, de certo modo, em nosso imaginário, em nossa cultura digital, em nosso universo de imagens técnicas. Obviamente, *Pan-Cinema Permanente* não representa essa cultura, tampouco exemplificam verdadeiramente as práticas lançadas em nossa ecologia midiática. O que estamos tentamos sugerir é que o filme utiliza, em uma poética do arquivo de forte potencialidade estética, certos predicados e imperativos ensejados pelas máquinas e aparelhos contemporâneos (lembrando que essas máquinas e aparelhos são forças sociais, econômicas e políticas). Nesse sentido, apesar de as práticas e comandos de montagens no ambiente da Internet, por exemplo, possuírem estratégias éticas e estéticas bem

Dossiê: Comunicação e estudos biográficos

distantes daquelas propostas por Nader, existe um uso das mesmas ferramentas e de um mesmo campo epistêmico.

Nesse sentido, o filme é uma obra exemplar, sobretudo pela reapropriação e montagem de imagens e sons provindos de mídias oficiais e amadoras. Trata-se de um gesto que dialoga com certas dinâmicas das chamadas “novas mídias”, e suas formas de operar arquivos de imagem heterogêneos, que borram fronteiras e reconfiguram as dimensões do público e do privado. Com o pressuposto de que a obra de arte não é autônoma, mas está inserida no mundo da imagem do qual faz parte³, utilizamos o filme de Nader como um objeto teórico que, mais do que dialogar ou exemplificar, constituem, eles próprios, parte da política visual de nossos tempos.

Referências

Bellour, R. (1997). *Entre-Imagens*. Papyrus.

Eduardo, C. (2008). Tudo é feito. *Revista Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/pancinema.htm>

Fatorelli, A. (2013). *Fotografia contemporânea entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Senac.

Flusser, V. (2022). *Nascimento de imagem nova*. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/artigos.html>

Nader, C. (1999, outubro). *Mítia*. Revista Trip.

Nader, C. (2016). Entrevista com Carlos Nader. *Pós*, 6 (1), 110-117.

Zimmermann, P. (1999). Cinéma amateur et démocratie. *Communications*, 68, 281-292.

³ Trata-se de uma relação sugerida por algumas linhas teóricas no campo da arte. Walter Benjamin desenvolve essa perspectiva de forma profícua em seus pensamentos. Entre os contemporâneos, Jonathan Crary, por exemplo, utiliza certas obras, epistemes e práticas como *constitutivos* de um mesmo campo de acontecimentos.