

Entrevista com Carlos Nader

Carlos Nader (São Paulo, 1964) tem uma vasta e múltipla carreira que inclui importantes projetos editoriais, como as revistas *Caos* e *Circuit*, editadas no fim dos anos de 1980 e início de 1990. Começou no campo do audiovisual com o documentário experimental “Beijoqueiro: *portrait of a serial kisser*” (1992), que mostrava a inusitada trajetória de José Alves de Moura, personagem singular que se tornou uma celebridade, quando a expressão ainda não havia se popularizado, ao beijar pessoas famosas e conhecidas internacionalmente. Naquele momento, Nader, tomando radicais procedimentos experimentais na construção do documentário, acabou encontrando espaço no circuito da videoarte que vinha se firmando no Brasil.

Assim suas obras começaram a circular pelo ambiente da videoarte, trazendo embates, expansões e rearticulações com o documentário. Obras premiadas, como “Trovoada” (1995), abordavam questões do tempo, mesclando depoimentos de Antonio Cícero e Waly Salomão, entre outros. O gesto documental sempre marcou sua singular obra em vídeo.

O primeiro longa, “Pan-cinema permanente” (2008), mostra uma sensível e fabuladora biografia do poeta tropicalista Waly Salomão. Amigo pessoal de Nader e colaborador em diversos projetos, Waly Salomão ‘performa’ diante da câmera, borrando as fronteiras da representação entre falso e verdadeiro, criando com isso um filme que também reflete sobre os limites da auto-*mise-en-scène*. Posteriormente, Nader retoma o documentário “O fim da viagem” (1996), no qual mostra o dia a dia do caminhoneiro Nilson. Numa espécie de continuidade desse trabalho, em “Homem comum” (2013), o diretor constrói uma poética reflexão sobre a vida. Numa complexa montagem, aproxima questões sobre vida e morte, causando um tensionamento no documentário, especialmente pelas aproximações reveladoras com o filme “A palavra” (*Ordet*, 1955) de Dreyer.

Eduardo de Jesus

Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo - USP. Professor do Programa de Pós-graduação de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica - MG. Curador. edujesus2010@gmail.com

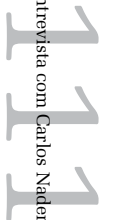
Mabe Bethônico

Doutora em Artes pelo Royal College of Art (Londres, GB). Professora associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Artista Plástica. mabebethonico@mac.com

Já em seu último trabalho, "A paixão de JL" (2015), Nader retoma as fitas cassete gravadas como um diário pelo artista plástico Leonilson (1957-1993). Amigo próximo que compartilhava as mesmas inquietações, Nader constrói uma trama narrativa que mescla aspectos pessoais e muito íntimos de Leonilson com um surpreendente retrato político e social do início da década de 1990, desenhando um revelador espírito da época. "A paixão de JL", bem como "Pan-cinema permanente" e "Homem comum" foram premiados no festival de documentários "É tudo verdade".

Na entrevista que segue, Nader nos fala sobre seus trabalhos, discute as questões conceituais, filosóficas e subjetivas que permeiam suas aproximações com os personagens de suas narrativas e a relação entre alteridade e subjetividade.

Entrevista recebida em 10/12/2015.
Aceita para publicação em: 04/05/2016.



- 1 *Carlos, suas figuras biografadas ganham nosso afeto e admiração pela personalidade de cada um, e por suas fragilidades que se evidenciam nos filmes. Não são retratadas como sujeitos excepcionais, mas de modo geral, comuns, no que neles reconhecemos de nós mesmos. Você tem isso como objetivo, algo que você busca abordar conscientemente nas edições?*

Eu agradeço o elogio embutido na pergunta e espero que ele corresponda mesmo à realidade. Acredito, sim, que tentar alcançar a universalidade de um indivíduo seja um dos principais objetivos não só do meu trabalho mas de qualquer outra obra de arte narrativa que queira ser digna do nome. É um pouco uma variação daquela frase já tão batida do Tolstoi: “se você quiser ser universal, comece pintando a sua aldeia”. Para quem se debruça mais sobre pessoas do que sobre aldeias, toda a humanidade está contida no homem à frente da câmera, sempre. É preciso buscá-la, sem dúvida, mas não sei se esse buscar é preciso. Acho que é impreciso. E não sei se “conscientemente” é a palavra exata para definir o estado em que essa busca se dá. Quando estou realizando um documentário, eu procuro me colocar num modo de operação que oscila entre a consciência e a inconsciência, entre a passividade e a atividade, entre a espreita e a ação, entre a criação e a compreensão. Nesse sentido, gosto da palavra “concepção”. Acho que ela serve para definir esse modo dialógico em que eu tento me colocar tanto nas filmagens quanto nas montagens. “Conceber” tem, em português, esse duplo sentido. Por um lado, é ativo, como em, por exemplo “concebi um dispositivo”, e quer dizer “inventar, criar”. Por outro lado, é passivo, como em: “não consigo conceber essa ideia”, e quer dizer “entender, compreender”. É nesse “modo concepção” que eu tento sempre

me colocar durante a realização de um filme. Fico sambando mentalmente entre a invenção e o entendimento. É assim que a busca se dá. Não é que eu pense, “bom, vou tentar arrancar o que há de mais universal nesse cara que estou filmando, entrevistando”. O processo é bem mais complexo e orgânico, bem mais difícil de definir. Não é uma construção nem exclusivamente racional, nem unicamente sensorial. Acho que ela se assemelha mais à composição de uma música. Os primeiros critérios de escolha são bem livres. “Gosto dessa fala, ela soa bem”. “Esse gesto rima com aquele”. “Essa atitude é memorável”. Coisas assim. Vou Tateando. Juntando cacos alheios, produzindo os meus. E o que amalgama, o que catalisa tudo é uma postura minha, isso que eu chamei agora de “modo concepção”. Essa postura tem de ser íntegra, inteira. Se não for, não funciona. Não há filme. Mas se for, milagres acontecem. Não estou exagerando. Coincidências incríveis acontecem. Forma e conteúdo copulam e dão à luz coisas impressionantes. Não é que se trate de um processo unicamente mágico, baseado em procedimentos misteriosos, de algum tipo de kardecismo cinematográfico. É claro que todos esses momentos verdadeiramente milagrosos são mediados por longos períodos de trabalho racional, de pura ralação, dos tais 90% de transpiração. É entre esses instantes epifânicos e longos períodos de “braçalidade”, que o filme acontece. Isso, repito, se a postura de entrega à obra, ao ente que vai nascer de toda aquela ralação / relação, for inteira, aberta, for realmente entregue à experiência. E isso pode durar dias ou décadas. Mas acho que só assim o corpo do filme acaba se formando de maneira a confirmar a impressão que vocês tiveram, de que a pessoa complexa, multiforme, fugidia, que estava à frente da câmera se transforma num personagem universal.

- 2 *Em um de seus primeiros trabalhos “O Beijo-queiro: portrait of a serial kisser” (1992), você mostra uma retrato muito próximo e íntimo do personagem, quase redimensionando o modo como ele aparecia na mídia. Quais as diferenças e proximidades desse primeiro trabalho, gesto inaugural em sua trajetória, e os trabalhos mais atuais?*

Não acho que eu seja um espectador privilegiado dos meus filmes. A partir do momento em que eles ficam prontos para serem lançados ao mundo e se tornarem autônomos, eu sou só mais um espectador. E um espectador muito suspeito, porque não tem distância, porque ama seus filmes, filhos. Entendam bem: eu disse “ama”, não necessariamente acha que eles são bons ou ruins. Eu amo os meus filmes porque eles são os frutos de uma experiência de vida muito profunda, que envolve uma troca carnal, mental, espiritual muito intensa com pessoas, situações, instâncias. Como é que eu poderia não amá-los? Todos os filmes são resultado de uma transa homérica com o mundo. Bom, fiz todo esse preâmbulo para dizer que tenho a maior dificuldade de olhar analiticamente para os meus filmes e, conseqüentemente, de traçar relações entre eles. Bons críticos, cinéfilos, estudiosos – vocês mesmos! – estão numa posição melhor que a minha para fazer isso. Mas, para tentar não fugir à pergunta, é possível que muito do que aparece nos meus filmes recentes já estivesse mesmo presente no *Beijoqueiro*. Sei lá: a ficção que parece realidade e a realidade que parece ficção. O afeto intermediando a tal relação fílmica. A tentativa, por definição e princípio, já vencida, de vencer a morte. E tem também umas coisas mais anedotais, detalhes que talvez revelem até mais do que análises conceituais. Por exemplo, no final

dos anos 90, eu percebi que todos os meus filmes tinham a imagem do Cristo Redentor. Todos. *Beijoqueiro*, *Trovoada*, *Bill Viola*, etc., todos tinham a imagem do Cristo no Corcovado, que tinha sido colocada lá no filme por mim sem a consciência dessa reiteração. Essa minha relação com a coisa cristã, com a ideia de redenção, vai ainda mais longe. Dez anos mais tarde, eu percebi que todos os meus filmes tinham uma estrutura parecida, em que perto do fim havia uma morte (simbólica ou factual) seguida de uma ressurreição. Como eu não sou religioso, fiquei especialmente impressionado com essa descoberta. Essa ideia de ressurreição é sempre muito presente nos meus filmes, tanto no sentido cristão como no sentido proustiano. Para o Proust, a memória é a forma possível de ressurreição. Nesse sentido, o próprio filme é resultado de um ato algo patético, como disse o Nietzsche, mas também demasiado humano em sua verve patética de tentar dar vida eterna a um personagem. Nos filmes isso sempre é feito a, pelo menos, quatro mãos, as minhas e as do protagonista (sem contar as preciosas mãos da equipe). Seja através de suas obras, de seus gestos, de sua entrega ao próprio filme, os meus protagonistas estão também sempre em luta contra a mortalidade. Mas, pensando bem, quem não está?

- 3 *No vídeo “Carlos Nader” (1998), você praticamente implode os limites da autobiografia, construindo um autorretrato múltiplo que parece reposicionar o limite entre o Eu e o Outro. Nos últimos trabalhos como esse limite se coloca? Existe nos documentários sobre Waly, Nilson e Leonilson uma trama entre você com suas inquietações e desejos e o Outro?*

Fico feliz toda vez que me dizem que o vídeo “Carlos Nader” implode os conceitos de autobiografia. Vi essa ideia formulada pela primeira vez há quase vinte anos, pelo Steve Seid, então curador do *Pacific Film Archive*, da Universidade Berkeley. A ideia descreve bem a intenção que tive na época, e que muitos não entenderam, preferindo ver no vídeo uma manifestação ‘tecnológica’, típica destes nossos tempos. Tempos que, aliás, nasciam ali, junto com a *internet* e os novos formatos de expressão audiovisual. Só que o vídeo pretende ser o exato oposto do “tecnocentrismo”, que atinge seu auge, hoje, com o *Facebook* (o livro das caras) e com o *Instagram* (a insustentável leveza da instantaneidade). “Carlos Nader” tem o meu nome, mas, como todos os meus outros filmes, aponta a câmera para o mundo. Era assim. No começo dos anos 90, eu fazia filmes com uma câmera na mão e uma palavra na cabeça. Era um negócio ainda mais radical que a postura defendida pelo Glauber para o Cinema Novo. Não havia equipe nenhuma, só eu e a câmera na mão, libertamente. A câmera era uma espécie de salvo conduto para que eu pudesse viver situações que o mundo não me deixaria viver sem ela. E a palavra que norteou “Carlos Nader”, dentro da minha cabeça, não tinha nada a ver com autobiografia. Era justamente o oposto: “alteridade”. Antes mesmo de saber o que resultaria daquela experiência fílmica que eu estava empreendendo, eu já sabia bem que estava fazendo um vídeo sobre o Outro, como ideia, e sobre alguns Outros, como pessoas. Não sobre mim. “Carlos Nader” só é sobre mim na mesma medida que qualquer outro filme meu é sobre mim. Toda obra é também sobre seu autor. Esse título, que veio *a posteriori*, teve como uma de suas intenções ironizar uma tendência narcísica, essa, sim, daquela época,

que gerou uma enxurrada de filmes e obras em vários suportes. Nada contra uma certa dose de narcisismo. É um dos motores da arte. Mas o espírito daquele tempo acabou gerando uma plethora de obras vazias, cujo suposto subjetivismo era hipervalorizado pela mídia. No auge dessa tendência, no mesmo ano em que “Carlos Nader” foi lançado, lembro, por exemplo, de um gesto da Tracey Emin, artista consagrada da geração *Sensation* na Inglaterra, que expôs a própria cama, suja, num museu. Aquilo, que até tinha algum interesse e beleza, era apenas uma egoica variação, a enésima variação, do urinol do Duchamp. Mas foi visto e, em certa medida, ainda é visto como um trabalho revolucionário. “Carlos Nader” se opunha, se opõe frontalmente a essa visão. Ele partia do princípio de que a alteridade é parte indivisível da identidade, o que já havia sido formulado por vários artistas anteriores, por exemplo, Rimbaud em seu famoso “eu é um outro”, ou, ainda melhor, Derek Walcott em “I myself am a nation”, que poderia ser traduzido livremente por “eu mesmo sou uma nação” ou “eu é uma nação de mim” ou para ficar mais bonito ainda “eu: emanção de mim”. Fiz todo esse preâmbulo para chegar à pergunta que vocês formularam. “Carlos Nader” realmente não acredita no limite entre eu e o Outro. Mais que isso, o vídeo acredita que eu é o outro. E o que nos une é um vazio profundo, intenso, assustador, mas também libertador: o mistério da existência. Isso também vale para os outros filmes, como os que fiz sobre Waly, Nilson, Leonilson. O que eles documentam não é uma pessoa. É um encontro. O meu encontro com essa pessoa. Isso acontece bem explicitamente e imediatamente em alguns trabalhos, como *Homem Comum* e mais implicitamente e mesmo postumamente em outros como “A

Paixão de JL". Mas todos os filmes retratam o compartilhamento de uma experiência. Esses filmes não são *sobre* alguém. São *com* alguém. Pancinema é com o Waly. Homem Comum é com o Nilson. A Paixão é com o Leonilson. No fundo, esses filmes tentam emular o que nos une, todos, humanos, que é compartilhar a mais intensa e misteriosa das experiências, a de estar vivo. É o que nos resta. Já que não fazemos a menor ideia daquilo a que se destina o existir, podemos pelo menos compartilhar a experiência de existir. Não vejo sentido maior que esse na arte nem na vida.

4 *Como a proximidade com os personagens reverbera nos filmes e nos modos de estruturar seu trabalho?*

Até aqui, essa proximidade foi fundamental. Ela não só determinou o conteúdo do trabalho, mas a própria linguagem de cada filme nasceu dessa proximidade, dessa aproximação, desse encontro. De novo: encontro. Meu cinema até aqui é diferente, por exemplo, da obra de um cineasta genial como o Eduardo Coutinho, que também encontrava pessoas, mas que descobriu, ou inventou, um dispositivo tão essencial e universal, a ponto de servir perfeitamente como veículo para diferentes experiências, diferentes encontros, diferentes personagens, e tudo isso sempre *a priori*. No caso dos meus longas, cada um deles se estruturou sempre *a posteriori* em função de um encontro específico com determinado personagem. Ou seja, a própria linguagem do filme se estrutura a partir desse encontro. "Pancinema Permanente" tem uma estrutura não linear, polifônica, de fuga barroca em que três linhas narrativas progridem em contraponto. Isso acontece justamente porque

o Waly era não-linear, polifônico, barroco. E porque ele progredia, na vida, com inúmeras linhas narrativas ao mesmo tempo [risos]. O filme que fiz com ele nasce do contato de uma linguagem que era minha e que poderia ser chamada de "experencialista", ou seja, que parte sempre da ideia de que o experimentalismo da arte tem de decorrer de uma experiência de vida, vital, vivida, e que se encontra com essa linguagem polifônica do Waly. Eu acredito que esse encontro de linguagens potencializa o filme, dá força ao seu personagem. Isso acontece pelo simples fato de que nós somos linguagem. Sim. Nós não usamos a linguagem. Nós somos a nossa linguagem. Somos feixes de linguagem. A trama dos nossos tecidos mais íntimos, mais orgânicos é de fato têxtil: texto! Então, é isso! Eu sempre acabo privilegiando esse viés epistemológico cruzado. No filme seguinte, que é o "Homem Comum", essa estrutura de fuga, de barroca passa a ser minha; herança do Waly que eu incorporei. Sou eu que proponho essa linguagem no jogo com o Nilson. O que ele, o Nilson, traz para a linguagem do filme, sobretudo, é a construção do personagem. O "Homem Comum" é um personagem que ele inventou. Toda vez que eu ligava a câmera, ele encarnava esse personagem com muita insistência, uma espécie de alterego dele mesmo, cuja vida real não era tão comum assim. A vida de ninguém é tão comum, não é? Mas a linguagem da parte documental do filme é toda inspirada nessa visão crua e simples do mundo que o Nilson propõe, que é dele, e que se relaciona explicitamente com uma visão mais complexa, que é minha. Olha, não gosto muito de analisar meus próprios filmes, mas acho que é por aí. No filme-entrevista posterior, sobre o próprio Coutinho, o projeto continuava o de relacionar a minha linguagem com uma

linguagem alheia. E, nesse caso, de maneira muito evidente, afinal, eu chamei a equipe dele para realizar o filme e parti da premissa, do dispositivo dele. Não tenho como saber com certeza, já que a morte trágica e súbita do Coutinho interrompeu também subitamente o projeto, mas acho que o amálgama entre a linguagem dele e a minha acabaria se tornando muito mais fino, mais decantado com o decorrer do tempo. É uma pena que não tenha havido tempo para essa depuração. Eu tive esse tempo necessário no filme com o Leonilson. A mistura ali é mais fina. 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 etc. Por outro lado, o filme é uno, simples. Como o próprio trabalho do Leonilson, é da simplicidade que ele extrai a potência. Nesse sentido, me ocorre uma coisa aqui. É a primeira vez que penso nisso. Talvez a minha visão crítica sobre o filme que julgo não terminado com o Coutinho seja cruel demais, personalista demais. Talvez o filme tenha de ter sido exatamente assim, como a vida quis, uma simples entrevista.

- 5 *François Dosse, em suas reflexões sobre a biografia, cita Michelet, que dizia que “o biógrafo-demiurgo acalenta a ilusão de devolver a vida, de ressuscitar os mortos”. Nesses seus últimos filmes, a morte aparece de forma bastante intensa. Trata-se de uma crença na imagem, como um modo de devolver a vida, de ressuscitar?*

Acho que já falei um pouco sobre isso numa resposta anterior. Mas essa questão é riquíssima e há sempre alguma coisa a acrescentar. Eu acredito que não só a biografia mas toda forma de arte, ainda mais as artes narrativas, são uma tentativa de lutar contra a morte, ou, pelo menos, de tentar compensar a morte, o vazio existencial, a falta de sentido a que fomos, somos submetidos. Mesmo quando a obra decorre apenas de um encantamento momentâneo ou de um ‘maravilhamento’ por algum aspecto da vida, o esforço de registrá-lo tem necessariamente a ver com a ideia de preservação, de sobrevivência, de imortalidade. A obra é sempre uma garrafa com um bilhete dentro que a gente lança no mar impreciso da existência, na tentativa de chegar a alguém. Essa tentativa, que a princípio está sempre fadada a um fracasso, não é a de alcançar uma imortalidade para o próprio autor, mas, sim, para os organismos vivos que ele cria, os filhos que ele concebe, ou seja, as obras. Não é diferente comigo, com os meus filmes / filhos. Agora, é interessante que vocês tenham ressaltado, na pergunta, a ideia de uma crença na imagem como modo de ressuscitar. Digo isso porque, na tradição cristã, que é fundada em torno da ideia de ressurreição, não é a imagem que dá a vida. É a palavra. A Palavra. Abordei essa questão no “Homem Comum”, com o uso de longos trechos da obra prima do Dreyer que não por acaso se chama “A Palavra” (*Ordet*, 1955), e que trata de uma ressurreição induzida pela fé e pela Palavra do Deus cristão. Nessa nossa tradição, é o verbo divino que instaura a vida, o universo. Benjamim tem um ensaio muito interessante sobre isso, chamado “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens”, em que ele reflete sobre a linguagem a partir de trechos do Gênesis. Tem uma coisa interessante

(e eu não me lembro exatamente se ele diz isso explicitamente ou se fui eu que inferi) que é que no momento da criação, o Deus do Velho Testamento vai nomeando as coisas e é a partir dessa nomeação que as coisas do mundo passam a existir. Deus diz “mares”, “pássaros”, “gado” e é assim que eles vão existindo. Só que chega a hora do ser humano e, como sabemos, “Deus cria o Homem à sua imagem e semelhança”. Ou seja, à diferença de todo o resto, o homem é criado em função da imagem.