

A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo: os casos de *Filmefobia* e *Pan-cinema permanente*

Ilana Feldman

Resumo: Dentre filmes brasileiros recentes – sobretudo documentais – que investem na autoficção e na problematização das próprias prerrogativas, colocando sob suspeita seus procedimentos ou produzindo suas próprias esquivas, privilegiaremos *Filmefobia* (Kiko Goifman, 2009) e *Pan-cinema permanente* (Carlos Nader, 2008). A despeito de suas evidentes diferenças e de seus distintos efeitos estéticos e políticos, ambos operam em um horizonte biopolítico de indeterminação: o trânsito entre autenticidade e encenação, pessoa e personagem, experiência e jogo, vida e performance, documentário e ficção. Longe do simples elogio às potências estéticas da indeterminação, que, como veremos, podem operar politicamente como condição do cinismo e de toda sorte de estados de exceção, trata-se de colocar o conceito sob suspeição.

Palavras-chave: indeterminação; cinismo; documentário brasileiro; biopolítica

Abstract: *Indetermination under suspicion in contemporary Brazilian cinema: the distinct cases of Filmefobia and Pan-cinema permanente* – Among several recent Brazilian films – particularly those classified as documentaries – which invest in self-fiction and in questioning their own prerogatives, casting doubt over their procedures or producing their own equivocations, we choose to highlight *Filmefobia* (Kiko Goifman, 2009) and *Pan-cinema permanente* (Carlos Nader, 2008). Despite their undeniable differences and diverse esthetic and political effects, these films operate within a biopolitical realm of indetermination, shifting between the au-

thentic and the staged, real individuals and fictional characters, experience and game, real life and acting performance, documentary and fiction. Far from simply praising the esthetic potential of indetermination, which, as we shall see, may function politically as a precondition of cynicism and of all sorts of states of exception, the case here is rather to place the concept of indetermination itself under suspicion.

Keywords: indetermination; cynicism; Brazilian documentary; biopolitics

Indeterminação

Quando a privacidade se torna publicidade, quando a experiência se torna jogo e a vida se torna performance, estamos diante de um investimento *biopolítico* na vida, em sua força plástica, modulável e inesgotável, continuamente destinada a ser capturada e escapar, a se adequar e resistir, a ser otimizada e fracassar. Se as outrora estatais biopolíticas, tais como definidas por Michel Foucault em fins dos anos 1970, nascem como uma modalidade de poder sobre a vida e de governo da vida, hoje privatizada e hiperindividualizada, a biopolítica pode ser compreendida como uma forma de gestão, instrumentalização e modulação dos indivíduos em meio à indeterminação entre liberdade e autonomia, de um lado, e submissão e sujeição, de outro.

É justamente nos indeterminados e ambíguos interstícios de categorias como autenticidade e encenação, pessoa e personagem, experiência e jogo, vida e performance, documentário e ficção que operam uma série de dispositivos comunicacionais e audiovisuais contemporâneos, empenhados tanto em performar formas de vida quanto em evitar o enfrentamento das contradições. Dentre estes dispositivos, um número crescente de filmes brasileiros, sobretudo os documentais – ou falsamente documentais –, tem feito da indeterminação, da performance e do jogo estratégias privilegiadas de simulação de mundos e experiências, em um contexto mais amplo de otimização e gestão biopolítica da vida. Seguindo então as trilhas teórico-metodológicas propostas por Foucault (2005, p. 288), poderíamos dizer que o nível em que este texto gostaria de atuar “não é o nível da teoria política, mas, antes, o nível dos mecanismos, das técnicas e das tecnologias de poder” operados por dispositivos audiovisuais nos quais se incluem o cinema e, em particular, o documentário brasileiro contemporâneo.

Partindo de uma cultura audiovisual colonizada por estratégias que visam à intensificação dos *efeitos de verdade*, alguns filmes brasileiros contemporâneos buscam tais efeitos de maneira inversa, orientados tanto por estratégias outrora reflexivas (tomadas agora como “a verdade” do processo de criação das obras) quanto por práticas confessionais (como o investimento na exteriorização de uma suposta intimidade como lócus privilegiado da “verdade” do sujeito). Para tanto, investem na opacidade, na explicitação das mediações e na problematização das próprias prerrogativas, destilando dúvidas a respeito da imagem documental, colocando sob suspeita seus procedimentos ou produzindo suas próprias falsificações e esquivas.

Nesse contexto, em que poderíamos mencionar os filmes *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009), *Juízo* (Mara Augusta Ramos, 2007) e *Serras da desordem* (Andréa Tonacci, 2006), seria possível destacar também os recentes *Pan-cinema permanente* (Carlos Nader, 2008) e *Filmefobia* (Kiko Goifman, 2009), foco de nosso interesse. Como veremos, estes dois últimos oferecem-nos uma plêiade de pressupostos muito próximos, porém absolutamente distanciados no que se refere a seus efeitos políticos. Como diria a máxima foucaultiana, trata-se aqui de “práticas semelhantes e sentidos distintos”.

Pan-cinema permanente investe nas performances mediadas e nas autoficções de Waly Salomão, explorando a radical opacidade que se instala entre o poeta, a câmera e o mundo, ao mesmo tempo em que parte de uma busca, quase romântica, pela verdade da imagem; uma imagem que teria de ser não performática (busca que, desde o início, se revelará fracassada). Já *Filmefobia* pretende ser um filme sobre o processo de registro do filme a que estamos assistindo, simulando a busca por uma imagem e por uma “experiência” (em seu sentido comportamental) verdadeiras: “A única imagem verdadeira é a do fóbico diante de sua fobia”, nos diz Jean-Claude, o personagem idealizador dos experimentos behavioristas e, mesmo, biopolíticos que acompanharemos a partir de então.

Tanto *Pan-cinema permanente* como *Filmefobia*, a despeito de suas evidentes diferenças estéticas e de seus distintos efeitos políticos, atuam em um horizonte de instabilidade, ambiguidade e indeterminação – como a tensão que se instaura entre autenticidade e encenação, pessoa e personagem, experiência e jogo, vida e performance, verdade e ficção. No entanto, se as potências da ambiguidade e do falso, como postulava Gilles Deleuze (2005), operando como potências estéticas, podem ser marcas de um cinema que se reconhece, de alguma forma, como crítico aos poderes e saberes dominantes (sempre aferrados em reduzir toda complexidade em posição dicotômica), a figura da indeterminação – esquiva, sedutora e ardilosa –, também pode ser pensada como aquilo que, justamente, legitima a incidência do poder sobre a vida em situações de anomia e exceção. Como enfatiza o filósofo Vladimir Safatle (2008, p. 16), “a indeterminação tornou-se um padrão hegemônico de normatização social”.

Como então conciliar o paradoxo de que um procedimento potente esteticamente pode operar de modo tão impotente politicamente? Mas não é o paradoxo justamente o terreno do inconciliável e do irresolúvel? Esse é o eterno impasse na ordem de toda *doxa*, para a qual a linguagem deveria remeter a um sentido único. Segundo Deleuze (2003, p. 1), para quem manter-se na paradoxalidade significaria impedir o sentido de se fixar, quer como afirmação, quer como negação, “o bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo”.

Contrariando, portanto, o bom senso, é preciso pensar contra si mesmo, como já sugeriram alguns filósofos: questionar (nossos próprios) valores, desnaturalizar (nossos

próprios) pressupostos, se desfazer como sujeito. É preciso reconhecer que, se a política opera esteticamente, como defende Jacques Rancière (2004), nem toda estética nem toda crítica operariam politicamente. Portanto, a suspeita deveria recair não apenas sobre as imagens, essencialmente ambíguas, mas também sobre os discursos críticos que têm legitimado a potência esquiva da indeterminação, acima de qualquer suspeita.

Cinismo e jogo

Se é preciso suspeitar de nossos próprios pressupostos, suspeitemos, primeiramente e a título explicativo, do princípio do prazer. Em um sábado de janeiro de 2009, embalando o caderno *Ilustrada*, do jornal *Folha de São Paulo*, via-se a seguinte publicidade da montadora BMW: “Prazer. Essa é a palavra sobre a qual construímos uma empresa. Independente e compromissada com apenas uma pessoa, o motorista [você]. Não construímos carros. Construímos emoções [...]”. Ora, é fato que uma empresa não vende um produto, mas o mundo em que esse produto habita – um mundo de valores, sensações, códigos, determinações. Mas o que espanta é o fato de esta formulação – “Não construímos carros. Construímos emoções” – vir por escrito, explicitada, embalando ironicamente o caderno, supostamente de cultura, de um jornal. O que diz esse enunciado? O que significa uma montadora dizer que não vende carros? Esse é um típico e exemplar enunciado *cinico*, poderia dizer Vladimir Safatle, pois sustenta, tal qual um paradoxo, sua própria contradição, sem com isso se destituir de validade. Segundo Safatle (2008, p. 14), “o paradoxo deriva do fato de uma concretização aparentemente contrária à intenção que a gerou poder ser adequada a essa mesma intenção”. Assim, ao se anular ou suspender, justamente para se manter integralmente, o enunciado da BMW mantém sua força e veemência.

Ainda de acordo com Safatle, essa seria a lógica de uma época considerada pós-ideológica, em que, em vez de o sistema econômico justificar-se ou esconder seus efeitos nocivos, assume-os ironicamente e esvazia a crítica “de fora”, produzindo com isso uma ideologia da transparência e do não mascaramento. Ideologia esta de caráter reflexivo, como esse enunciado que se anula sem com isso ser abalado, justamente porque, no âmbito político, o paradoxo, a indeterminação e o cinismo – por meio da assimilação de estruturas normativas duais em detrimento do enfrentamento das contradições – em vez de colocarem o sistema em crise, acabam por ser a base de sua manutenção. Não seria, portanto, o cinismo um “estado de exceção do enunciado”, para nos valeremos do conceito tão trabalhado por Giorgio Agamben?

O *estado de exceção*, identificado por Agamben (2004) em seu livro homônimo, seria a suspensão total ou parcial dos direitos constitucionais, com o objetivo de manter a ordem constitucional, ou seja, a suspensão total ou parcial da lei (qualquer que seja ela) visando à manutenção da própria lei. O importante nesse gesto de Agamben é que de figura jurídica o estado de exceção passaria a operar como lógica política, afigurando-se

nas democracias modernas como um patamar, justamente, de indeterminação. Por isso, o estado de exceção não se restringe a práticas político-jurídicas, mas se realiza como gestão – política, social e policial – da vida, em um contexto de indeterminação entre práticas democráticas e aquelas totalitárias, a partir das quais os cidadãos dos Estados ditos democráticos são persuadidos a aceitar como naturais práticas de controle que sempre foram consideradas excepcionais.

É importante ressaltar que o estado de exceção não se afigura como uma metáfora ou como uma analogia, sendo antes a forma política por meio da qual a indeterminação opera social e culturalmente. Em um dispositivo libidinal e policial de gestão da vida como o programa *Big Brother Brasil*, além de inúmeros outros *reality shows*, quando a tirania de um poder absolutamente verticalizado (do *Big Brother* ele mesmo, das Organizações Globo etc.) convive em perfeita “naturalidade” com as interativas e colaborativas práticas democráticas que o exercício do voto possibilita à audiência, a felicidade e a liberdade de cada participante se inscreverão no ponto exato de sua própria submissão.

É essa indiscernibilidade entre autonomia e submissão, prazer e servidão, jogo e gestão, modulada pelos biopoderes contemporâneos, que permite que um sujeito demande seu próprio assujeitamento à imagem na esperança de que deixe de ser sujeitado, ou que um personagem se submeta a todo tipo de constrangimento e humilhação a fim de se emancipar pela conquista da visibilidade: caso de tantos dispositivos midiáticos e biopolíticos contemporâneos, como os *reality shows* e certos quadros de programas de auditório; caso de alguns documentários, supostamente autoirônicos e debochados, e por isso um tanto mais perversos, como *Jesus no mundo maravilha* (Newton Cannito, 2007), *Alô, alô, Terezinha* (Nelson Hoineff, 2009) e *Filmefobia* (Kiko Goifman, 2009), o qual veremos adiante.

De fato, como nos lembra André Brasil (2010, p. 3), dos shows de realidade aos vídeos pessoais na internet, das redes sociais aos *games*, dos documentários às experiências de arte contemporânea, “a vida ordinária é convocada, estimulada, provocada a participar e interagir, em uma constante performance de si mesma”. Nesse panorama em que os biopoderes, como tão bem cartografou Foucault, microfísicos e capilarizados por todo o corpo social, produtivos e não mais repressivos ou punitivos, cada vez mais seduzem, solicitam e convocam nossa ativa colaboração – seja por meio de renovadas estratégias de interação, seja por meio de nossa voluntária observação –, o espectador é tornado um *colaborador*, que, por suas próprias mãos e seus próprios dispositivos, fará o jogo se ramificar por todo lugar.

Ativo, interativo e, sobretudo, participativo, o outrora espectador se torna o grande produtor contemporâneo: produz experiências, valor, imagens, formas de vida, gestos performativos e palavras de ordem. Quanto mais crê ser livre para interagir, escolher e decidir, e, do mesmo modo, quanto mais crê ser livre para se desengajar ou desistir, quando assim lhe for conveniente, mais o espectador-colaborador contemporâneo se coloca disponível aos desígnios de um jogo que, como tal, pretende excluir toda distância, perspectiva e

exterioridade da imagem, em que não haveria mais posicionamento e julgamento de fato. Pois, como nos ensina o perspectivismo, para que se possa ver, avaliar e valorar é preciso, ao tomarmos *uma* posição, que algo permaneça excluído. “Uma perspectiva é não apenas o que limita nosso campo de visão, mas, sobretudo, o que o *torna possível*: pretender suprimi-la para alcançar as coisas ‘em si mesmas’ seria um absurdo comparável a querer suprimir os olhos para ver melhor”, escreve Silvia Pimenta Velloso (2003, p. 215), salientando que é inútil pretender saber o que há para além das perspectivas, porque essa investigação, por sua vez, teria lugar no interior de uma perspectiva.

No entanto, alguns autores parecem defender uma visão totalizante e equivocadamente “imanentista” do jogo como a própria forma da vida social. Esse jogo cujo potencial lúdico e disruptivo, cuja dimensão residual e criadora (e não “criativa”), foram totalmente capturados pela lógica da empresa, da guerra e da televisão. “A vida como jogo é uma espécie de aceitação do mundo tal qual é”, postula Michel Maffesoli (2003, p. 78), para quem o trabalho e o jogo, a partir do paradigma da “eterna criança” – a criança produtiva e hiperativa do capitalismo avançado, cabe lembrar –, se unificam sob o nome de “criatividade”. Nesse contexto, sintetiza André Brasil (2010, p. 6), “não estamos, então, no domínio da pura *representação*, mas da *representação* tornada *performance*, da *performance* tornada *jogo* e, por fim, do jogo generalizado como *estratégia de gestão*”.

Articulando-se assim à esfera do audiovisual teleprogramado e ao próprio cinema – que de modo nenhum está apartado de todos esses processos culturais, políticos, sociais –, a indeterminação, o jogo e o cinismo amalgamam a própria lógica da face imaterial do capitalismo tardio, agora pós-industrial e pós-ideológico, em que os poderes, além de promoverem uma coincidência entre a dimensão lúdica, própria ao jogo, e a dimensão do cálculo, própria à biopolítica, não mais mascaram suas prerrogativas e seus efeitos, explicitando-os irônica e reflexivamente.

Se a paulatina indeterminação entre toda sorte de “fronteiras” que, não faz muito tempo, constituíam os alicerces da modernidade (como público e privado, intimidade e visibilidade, pessoa e personagem, autenticidade e encenação, liberdade e sujeição, para citarmos alguns exemplos), em vez de colocar os sistemas em crise, acaba por ser a base de sua manutenção, é fundamental esclarecer que, no âmbito do cinema, alguns filmes escapam àquilo que é dominante, escovando a contrapelo a eloquência dessas paradoxais e indeterminadas práticas sociais e culturais. Entretanto, antes de nos atermos a um caso desse tipo, como o filme *Pan-cinema permanente*, de Carlos Nader (2008), é preciso partir do solo em que esses vetores são sintomaticamente colocados em jogo, caso de *Filmefobia*, de Kiko Goifman (2009).

***Filmefobia*: por que indeterminar é não alterar**

Construído na instabilidade e na indeterminação entre realidade e ficção, *Filmefobia* se apresenta como um *making of* (fictício) de um documentário (também fictício) a que

estaríamos assistindo, em que fóbicos encaram suas fobias, atores incorporam fobias alheias e atores fóbicos, em situações explicitamente simuladas ou não, encenam os seus próprios pavores. *Filmefobia* é assim uma espécie de *filme-jogo-ensaio*, de filme dentro do filme, em que as imagens vão se desdobrando a partir de autoficções. O personagem Kiko, vivido pelo diretor Kiko Goifman, é tanto o diretor do *making of* quanto uma espécie de “observador participante” do experimento concebido pelo personagem Jean-Claude. O personagem Jean-Claude, protagonizado pelo crítico Jean-Claude Bernardet, é então o diretor do filme que, quiçá, será feito.

Jean-Claude é a mente organizadora, o porta-voz do saber, e é ele quem postula as teses constitutivas do experimento, que, uma a uma, vão sendo dissolvidas. Em uma falsa busca por uma imagem falsamente verdadeira, *Filmefobia* fragiliza e deslegitima, reflexivamente, suas próprias (falsas) prerrogativas, sem, com isso, inviabilizá-las ou destituí-las de validade. Como veremos, e como já vimos por meio da lógica do cinismo, essa dinâmica de permanente anulação daquilo que o próprio filme enuncia como máxima verdade, em que proposições contrárias se sustentam simultaneamente, em vez de colocar o filme em crise, acaba por ser a base de sua sustentação.

Articulado a partir da indistinção entre diversas instâncias narrativas – o que é o filme propriamente dito, o que são as imagens do *making of* realizado pelo personagem Kiko, o que são as imagens do documentário concebido, e por vezes filmado, pelo personagem Jean-Claude –, em *Filmefobia* não há centro nem unidade de questões. Sua dinâmica visa produzir, permanentemente, uma série de instabilidades, em que a enunciação do filme, de difícil reconhecimento, frequentemente delega seu ponto de vista, bem como sua responsabilidade, a essas duas outras instâncias, os personagens Kiko e Jean-Claude.

Na maior parte do tempo, porém, a enunciação do filme, ainda que instável, vai aderindo à perspectiva do filme (o documentário) que está sendo realizado pelo personagem Jean-Claude, sem propor qualquer diálogo crítico que se articule na relação entre som e imagem. Advém daí um caráter meramente ilustrativo das imagens, bem como um caráter eminentemente discursivo do filme. Em *Filmefobia*, as imagens não têm qualquer autonomia, sendo excessivamente dependentes das teses, ou das falsas teses, que o filme vai inseminando e anulando.

“A única imagem verdadeira é a de um fóbico diante de sua fobia”, postula, logo no início de *Filmefobia*, o personagem Jean-Claude. Ao que o filme, por meio dos experimentos que se sucederão, isto é, da roteirização e da instrumentalização da experiência a partir das performances filmadas – autênticas ou encenadas – buscará essa imagem verdadeira. Um pouco mais tarde, Jean-Claude adverte: “O problema da verdade não se coloca, o que se coloca é o problema do processo”. E então explicita seu jogo: “A esperança é que a pessoa se descontrole, que sua reação extravase a sua possibilidade de controle sobre si mesma. É exatamente aí que se insere a imagem que eu procuro, porque é tudo feito para a imagem”.

Se tudo é feito para a imagem, toda verdade é efeito. Até aí, nenhuma novidade. As conquistas estéticas e conceituais em direção à verdade *do* cinema, e não no cinema, implementadas pelo *cinéma-verité* francês já nos anos 1960 por meio de Jean Rouch e Edgar Morin, alçavam uma potência estética sem precedentes. Quase cinquenta anos mais tarde, o personagem Jean-Claude “descobre” a verdade *da* imagem, menos por ingenuidade do que por cinismo. Não é o filme que revê seus procedimentos, é o personagem que joga com o filme. Ao contrário do que pleiteia Jean-Claude, o personagem, em *Filmefobia* não há experiência nem processo. Tudo é jogo; um jogo que, por meio de uma identificação irônica, zomba não daquilo que faz (carregar mensagens), que promove (construir imagens) e que põe em cena, mas do poder que tem para fazê-lo. Protegido pela autoironia, o jogo em *Filmefobia* recusa a experiência em detrimento do fetiche da performance.

Nesse achatamento biopolítico da experiência, a vida, reduzida à predominância do corpo e à performance do medo (temas tão em voga na arte contemporânea), é movida a reações a estímulos físicos e psicológicos. Em *Filmefobia*, se os corpos não agem, apenas reagem, a imagem por sua vez se afigura como efeito de um *constrangimento*, ainda que um constrangimento consentido. Isso fica evidente na cena do suposto conflito entre Jean-Claude e um fóbico de palhaço, em que o primeiro exige uma reação expansiva, exteriorizada e performática de seu “intérprete” (que reagira discretamente às macabras risadas do palhaço), afirmando que é possível simular uma reação a uma fobia e essa reação, como imagem, ser ainda mais verdadeira.

No entanto, não há conflito em *Filmefobia*, nem no âmbito dos próprios experimentos, completamente desprovidos de uma tensão intrínseca, nem no âmbito das relações propostas pelo filme. A imagem em *Filmefobia* é puro diagnóstico, consenso, confirmação, consentimento. O conflito é então substituído por paradoxais situações encenadas que visam produzir e agenciar um efeito de indeterminação, mas que, de fato, são tão excessivamente programadas que nada ali parece poder irromper de inaudito. O problema político que advém dessas escolhas é o fato de que os atores, profissionais ou amadores, ao encenarem “o real como artifício e o artifício como real”, passando de uma situação a outra, parecem estar finalmente liberados do “enfrentamento das contradições inerentes a uma e outra” (BRASIL, 2010, p. 8). Essa estratégia nos remete ao conceito de “paixão pelo Real”, desenvolvido pelo filósofo Slavoj Žižek (2003, p. 39):

O problema com a “paixão pelo Real” do século XX não é o fato de ela ser uma paixão pelo Real, mas sim o fato de ser uma paixão falsa em que a implacável busca pelo Real que há por detrás das aparências é o *estratagema definitivo para se evitar o confronto com ele*.

Se a “paixão pelo Real” é uma paixão “falsa”, em função do caráter selvagem, traumático ou excessivo do Real – cuja impossibilidade de integrá-lo ao que tomamos por realidade nos faz senti-lo como um efeito, como um semblante ficcional –, é porque a “paixão pelo Real” recusa aquilo mesmo que deseja, sem com isso perder sua validade

ou fragilizar-se como enunciado. Retomando o raciocínio de Vladimir Safatle (2008), talvez “a paixão pelo Real” possa ser também pensada como uma “estrutura paradoxal da racionalidade cínica”, estrutura normativa dual que impede qualquer fixação ou determinação de sentido. Em dado momento de *Filmefobia*, há um psicanalista que diz que a fobia é o medo da liberdade, o medo do elemento aberto da liberdade – donde se conclui que a fobia é o medo da indeterminação. E é justamente para evitar esse medo, para evitar o confronto com ele, que o cinismo, como disposição de conduta apta a estabilizar e interagir em situações de anomia, pode operar como um estratagema capaz de transformar o “sofrimento da indeterminação normativa em motivo de gozo” (SAFATLE, 2008, p. 16).

Nesse cinema-jogo que é *Filmefobia*, assentado sobre paradoxais estruturas normativas, não se trata mais, como diria Jean-Louis Comoli (2008, p. 11), de “crer sem deixar de duvidar ou duvidar sem deixar de crer”. O problema da crença, outrora motor do cinema, já não se apresenta para o novo estatuto de espectador – reivindicado por *Filmefobia* e por toda sorte de jogos audiovisuais –, tornado agora, como vimos, um colaborador ativo e reflexivo, permanentemente solicitado a pôr os dispositivos para funcionar. Não seria exagero, portanto, identificar que esse cinema colaborativo pressupõe um espectador cínico, informado desde sempre de que, como diria aquele juiz de futebol, “a regra é clara” – o cinema, a publicidade, a moda e até a pornografia, assim como o sistema capitalista, expõem suas premissas, explicitam seus funcionamentos, revelam seus domínios e seus constrangimentos, rindo reflexivamente de suas próprias capacidades “autocríticas”.¹

Pan-cinema permanente: por que alterar é determinar a mudança

Realizados em um momento histórico marcado por diversas figuras da indeterminação, operantes nos (des)limites dos campos artístico e político, da ficção e da realidade, e cujas consequências já podemos vislumbrar, tanto *Filmefobia* quanto *Pan-cinema permanente* – em diálogo com diversos outros filmes a eles contemporâneos, como *Jogo de cena*, *Santiago*, *Juízo*, *Serras da desordem*, *Moscou*, *Viajo porque preciso*, *volto porque te amo* e *Pacífic* –, cristalizam, por meio de suas próprias formas, esse momento em que “vive-se o real como artifício e o artifício como real” (BRASIL, 2010, p. 8).

Nesse sentido, se *Filmefobia* pretende ser um filme sobre o processo de registro do filme a que estamos assistindo, simulando a busca tanto por uma imagem verdadeira quanto por uma verdade indeterminada, *Pan-cinema permanente* parte de uma busca determinada, quase romântica, pela verdade da imagem; uma imagem que teria de ser não performática. No entanto, ao investir nas performances, nas autoficções e nas sedutoras

¹ Como diz Safatle (2008, p. 92): “A impotência da crítica seria resultado da capacidade do capitalismo – de uma certa forma – realizar cinicamente a crítica”.

indeterminações de Waly Salomão, este personagem a um só tempo esquivo e excessivo, explorando a radical opacidade que se instala entre o poeta, a câmera e o mundo, *Pan-cinema permanente* inviabiliza, de saída, seu projeto.

Nessa exitosa busca, reflexiva e afetiva, sem sucesso, todo o filme é estruturado por uma espécie de fagocitação libinal entre as imagens: telas dentro de telas, campainhas de teatro, telas pretas, inscrições de palavras nas imagens, performances para a câmera. Assim, a partir de uma série de mediações, camadas e superposições, como se a imagem a que assistimos fosse uma imagem da imagem, isto é, como se assistíssemos à imagem filmada da imagem originalmente captada, *Pan-cinema permanente* adere à perspectiva mascarada de seu personagem e à possibilidade de, em sendo toda experiência mediada, se produzir experiências a partir tanto da *mediação* quanto da *alteração* da cena e do mundo – ao contrário, aliás, de *Filmefobia*, em que não há experiência nem alteração possível.

É preciso então lembrar que, se a voz do diretor Carlos Nader, como enunciado, busca captar um momento relaxado e não performático de Waly Salomão, como sabemos pelo diálogo que se dá entre as vozes de Nader e Antonio Cicero, a instância enunciativa de *Pan-cinema permanente* já parte da premissa, desde a sequência de abertura, de que essa busca é impossível, esquivando-se de qualquer acesso a uma experiência “em si mesma”, não mediada e não perspectivada. Desse modo, a busca por um momento autêntico, relaxado e não performático de Waly Salomão seria então uma premissa apenas da voz do diretor como enunciado, mas não do filme como enunciação – paradoxal tensão interna que, ao final, ultrapassará qualquer simples elogio à indeterminação. Nesse sentido, enquanto *Filmefobia* se empenha em indeterminar, buscando agenciar os efeitos da inicial clivagem entre autenticidade e encenação e sua posterior dissolução, *Pan-cinema permanente* parte de uma indeterminação já dada, mobilizada pela presença cênica de Waly Salomão, mas a ultrapassa por meio de suas opções e proposições estéticas.

Fazendo de sua *mise-en-scène* uma *mise-en-abîme*, isto é, de um pôr em cena em um pôr em abismo, *Pan-cinema permanente* engendra um regime de “abismos da suspeita” (VELLOSO, 2003), no qual não basta duvidar ceticamente, como ocorre com a desconfiança que recai sobre as performances de *Filmefobia*, já que a dúvida cética exigiria um ponto estável a partir do qual se poderia duvidar. Antes, em *Pan-cinema permanente*, a relação que o filme estabelece com seu personagem e que nós estabelecemos com o filme é de *suspeição*, e não de dúvida. Isto porque *Pan-cinema* ultrapassa tanto as posições dicotômicas engendradas pelos pares que a tradição socrático-platônica nos relegou – como essência/aparência, superfície/profundidade, identidade/alteridade, verdade/ficção –, como inverte o próprio sentido de nossa gramática: não é Waly, sujeito supostamente estável e biografável, que cria suas autoficções e suas perspectivas, são as perspectivas do filme sobre Waly e de Waly em relação ao filme que o criam como sujeito.

Assim, a partir de um “antidiscorso da transparência”, como proclama o próprio Waly Salomão, tanto o filme quanto seu personagem retomam o regime do artifício, caro

ao paradigma do homem como ator do século XVII, e, por meio da teatralização barroca, dão início à desnaturalização – e ao estranhamento – do mundo. No entanto, é preciso ressaltar que o regime performativo do artifício estabelecido pelo filme não se inscreve em uma lógica do mascaramento como falsificação ou ocultação de uma verdade que existiria por trás da máscara. Se nossa tradição filosófica associou os temas da máscara e do teatro, da poesia e da retórica, da pintura e da maquiagem, ao campo do falso, do fingimento e à lógica da imitação, mantendo inabalada a crença em identidades previamente fixadas (FERRAZ, 2002), a performance em *Pan-cinema* é o gesto que permite que o espaço cênico possa ser, a um só tempo, liberado dos tradicionais poderes e modulado pelas instáveis e singulares relações, que se dão única e exclusivamente na cena.

Recolocando assim o lúdico e a ociosidade no lugar do jogo calculado, a relação e a amizade no lugar da “interatividade” e a teatralização do encontro no lugar da “rentabilidade cênica”, *Pan-cinema permanente* pode ser visto como um manifesto estético e político em favor da opacidade e da vigorosa suspeita de que inexistiria uma realidade última e verdadeira ao fundo de toda imagem – ao contrário do que pregam os saberes e poderes dominantes empenhados em fazer convergir os âmbitos do visível, do real e do verdadeiro, reduzindo muitas vezes as imagens, os corpos² e as identidades a feixes de infinitesimais informações digitais.

Se *Pan-cinema permanente* dá conta de Waly Salomão na medida em que não o alcança, é porque, justamente, não é Waly, o personagem, que seria singular, mas a relação que o filme estabelece com ele. Nessa dinâmica relacional, constituinte de um processo abissal de simultânea indeterminação e ruptura entre identidade e alteridade, dinâmica que se faz belamente presente em um poema declamado pelo próprio poeta,³ não há revelação nem verdade possível, pois os olhos de Waly, ao contrário da crença cristã que os remetariam à “janela da alma”, são, como diria João Guimarães Rosa (1988, p. 66), “a porta do abismo”.

Não é por outro motivo que Waly Salomão não quer ser filmado de olhos fechados, dormindo. Não que haja aí um problema de ordem moral ou porque Waly vá perder o controle sobre sua imagem, como se costuma acreditar. Antes, o gesto de se filmar alguém dormindo coloca um problema estético e político: um problema de partilha. Se filmar é filmar relações, inclusive as que faltam, como tanto defende Jean-Louis Comolli (2008), filmar alguém dormindo, ou mesmo fingindo que está dormindo, pouco importa, é negar

² Em seu vídeo *Concepção* (2001), Carlos Nader utiliza imagens de uma endoscopia filmada (a sua própria), em uma apropriação das imagens médicas que, mais tarde, se tornaria frequente na arte contemporânea. O interessante no gesto de Nader, que impede o filme de ser visto como mero “sintoma biopolítico”, é o fato de que, como escreveu Antonio Cícero (2009), quanto mais nos entranhamos nas entranhas de Nader mais nos distanciamos dele, que mais estranho nos parece. A endoscopia transformaria assim o interior em exterior, a interioridade orgânica em física exterioridade, as entranhas em estranhamento.

³ “Cresci sob um teto sossegado/ meu sonho era um pequenino sonho meu/ nas ciências dos cuidados fui treinado/ agora, entre o meu ser e o ser alheio/ a linha de fronteira se rompeu” (SALOMÃO, 1996, grifo nosso).

qualquer possibilidade de relação, de partilha da imagem e, sobretudo no caso de Waly, de alteração do espaço da cena. “ALTERAR!”, dizia ele aos brados; alterar é função de toda ação, de toda existência política e poética.

Se, portanto, lidar com um personagem é fazer da escritura do filme uma forma de relação, em que o diretor se implica no filme na mesma medida em que perde o controle sobre ele, como escreve André Brasil (2008) a respeito da relação entre o diretor Andrea Tonacci e o índio Carapiru, em *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006), *Pan-cinema permanente*, em certo sentido, é um filme de Waly Salomão. Waly é pura autoficção e autoestilização, cuja presença, uma espécie de personagem-diretor, parece determinar as opções de Carlos Nader, seu diretor-personagem. Não são raros os momentos em que, nessa forma de partilha, Waly dirige o olhar de Nader. A moça que, na Síria, dança na contraluz uma dança do ventre, a partir da indicação ou da ênfase de Waly, tem sua imagem fundida, pelo uso do som, a uma imagem captada pelo próprio Waly, nos idos de 1970, em que um rapaz dançava com a mesma malemolência sob a contraluz de uma janela no Rio de Janeiro. Antes da passagem da imagem da moça na Síria para a do rapaz no Rio de Janeiro, é no plano do som que os mais belos segundos de indeterminação se dão, como que antecipando essa passagem ou contágio: a música árabe se funde a “Vapor barato”, o passado familiar e ancestral de Waly é presentificado, enquanto o presente da imagem já estava concebido em seu passado.

No entanto, a partir do princípio do prazer, que não se confunde com o gozo fetichista, e da alegria criadora, que não se conforma com nenhum tipo de jogo performático e previamente calculado, a potência de *Pan-cinema permanente* talvez seja a de – distante de todos os cinismos – ultrapassar toda a indeterminação, em favor de uma afirmação permanente da alteração. Viver o real como artifício e o artifício como real, neste caso, não significa evitar o enfrentamento das contradições, mas encarar o irremediável fato de que somos seres que simulam, que inevitavelmente se ficcionalizam e que engendram mundos de sentidos, em geral incorporados como não inventados e recobertos por certo efeito de naturalização. Alterar, portanto, como tanto defendia e bradava Waly Salomão, não é simplesmente se abrir à indeterminação. Alterar é determinar a mudança.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio (2002). *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG.
- _____. (2004). *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo.
- BRASIL, André (2008). Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em *Serras da desordem*. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2.
- _____. (2010). Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. In: ENCONTRO DA COMPÓS, XIX, Rio de Janeiro.
- CICERO, Antonio (2009). Os vídeos poéticos de Carlos Nader. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 abr. Ilustrada.

COMOLLI, Jean-Louis (2008). *Ver e poder, a inocência perdida*: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: UFMG.

DELEUZE, Gilles (2003). *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.

____ (2005). As potências do falso. In: _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.

FELDMAN, Ilana (2007). Reality show: um dispositivo biopolítico. *Revista Cinética*: estéticas da biopolítica. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/ilana_feldman.htm>.

____ (2008). O apelo realista. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 36.

____ (2009). Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, de João Moreira Salles, e Jogo de cena, de Eduardo Coutinho. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, out.

FERRAZ, Maria Cristina Franco (2002). Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche. In: _____. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

FOUCAULT, Michel (1997a). *História da sexualidade, vol.1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.

____ (1997b). *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

____ (2005). *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.

MAFFESOLI, Michel (2003). *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk.

RANCIÈRE, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée.

____ (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.

ROSA, João Guimarães (1988). O espelho. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SAFATLE, Vladimir (2008). *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo.

SALOMÃO, Waly (1996). Câmera de ecos. In: _____. *Algaravias*. Rio de Janeiro: Rocco.

SENNETT, Richard (2002). *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras.

VELLOSO, Sílvia Pimenta (2003). *Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

ZIZEK, Slavoj (2003). *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo.

ILANA FELDMAN é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, onde desenvolve pesquisa sobre o documentário brasileiro contemporâneo sob a orientação de Ismail Xavier.

ilafeldman@uol.com.br

*Artigo recebido em julho de 2010
e aprovado em setembro de 2010.*