

O arquivo e a morte no documentário brasileiro contemporâneo: *A paixão de JL e Elena*

Gabriel Malinowski*

Resumo: Os processos de apropriação de arquivos no documentário contemporâneo utilizam estratégias e intenções diversas. Este artigo explora uma feição comum de dois documentários brasileiros recentes: *A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader e *Elena* (2012), de Petra Costa. Em ambas as propostas, os personagens principais registraram as dificuldades do período final de suas vidas. De certa forma, esse arquivo atesta, acompanha e registra um processo – de AIDS, no caso de Leonilson e de depressão, no caso de Elena – que leva à morte. Interessa perceber como esse arquivo é apropriado pelos diretores, e como a sua materialidade participa de um processo de desaparecimento dos sujeitos que os produziram.

Palavras-chave: arquivo; morte; documentário.

Resumen: Los procesos de apropiación de archivos en el documental contemporáneo utilizan estrategias e intenciones diversas. Este artículo explora una faceta común de dos documentales brasileños recientes: *A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader, y *Elena* (2012), de Petra Costa. En ambas propuestas, los personajes principales registran las dificultades del período final de sus vidas. De cierta forma, este archivo atestigua, acompaña y registra un proceso –de SIDA, en el caso de Leonilson, y de depresión, en el caso de Elena– que conduce a la muerte. Interesa comprender cómo se apropian los directores de los archivos y cómo su materialidad participa en un proceso de desaparición de los sujetos que los produjeron.

Palabras clave: archivo; muerte; documental.

Abstract: The processes of appropriation of archives in contemporary documentary uses diverse strategies and intentions. This article explores a common feature of two recent Brazilian documentaries: *A paixão de JL* (2015), by Carlos Nader and *Elena* (2012), by Petra Costa. In both films, the main characters recorded the difficulties of a final period of their lives. In a way, these archives attest, accompany, and register a process – of AIDS, in the case of Leonilson, and of depression, in the case of Elena – that leads to death. It is interesting to see how this archive is appropriated by the directors, and how its materiality participates in a process of disappearance of the subjects who produced them.

Keywords: archive; death; documentary.

* Doutorando. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Bolsista FAPERJ. 20550-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: gabrielmalinowski@gmail.com

Submissão do artigo: 10 de abril de 2017. Notificação de aceitação: 10 de julho de 2017.

Résumé : Les processus d'appropriation d'archives dans le documentaire contemporain présentent des stratégies et des intentions diverses. Cet article explore une caractéristique commune à deux documentaires brésiliens récents : *A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader et *Elena* (2012), de Petra Costa. Dans les deux films, les personnages principaux ont enregistré les difficultés de la dernière période de leur vie. D'une certaine manière, cette archive atteste, surveille et enregistre un processus – de SIDA, dans le cas de Leonilson et de dépression, dans le cas d'Elena – qui mène à la mort. Il s'agit de voir comment les réalisateurs se sont approprié cette archive et comment sa matérialité participe d'un processus de disparition des sujets qui les ont produits.
Mots-clés : archive ; mort ; documentaire.

1. O arquivo morto e a morte no arquivo

A expressão “arquivo morto”, tão usual em repartições e instituições diversas, é sugestiva para notar as imbricadas relações entre o arquivo e a morte. O arquivo morto, em um sentido recorrente, faz referência a um conjunto de documentos que não possuem utilidade cotidiana. Trata-se de informações que atestam uma realidade passada, que raramente virá à tona. Dupla morte do arquivo: sua utilidade e sua atualidade. Seu destino habitual é a reclusão e apenas em situações específicas ele será convocado, ressuscitado.

A arte contemporânea é um desses territórios que tem se apropriado de arquivos, com extensão do conceito a outros domínios. Luiz Cláudio da Costa afirma que “desde os anos 60, o arquivo é prática e metáfora constantes nas artes do Ocidente, incluindo os países periféricos. A figura do arquivo surge na produção artística em consequência da apropriação de objetos do mundo e da cultura deslocados para o espaço da arte” (Costa, 2014: 23). O cinema contemporâneo, e em especial o documentário, tem utilizado o arquivo como estratégia para espiar suas questões com o real. Consuelo Lins *et al.* (2011: 58) diz que “o interesse pelo arquivo tem vários efeitos sobre o contexto artístico atual. A atenção renovada pela noção de *documento audiovisual* é um deles”. Trata-se de imagens e sons produzidos em determinado contexto e que teriam o valor de documento. Os autores afirmam que “o documento, em muitos trabalhos artísticos, não é em absoluto algo objetivo e inocente que ‘expressa uma verdade’ sobre uma determinada época, mas aquilo que expressa, consciente ou inconsciente, ‘o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro’ [LEGOFF]” (Lins *et al.*, 2011: 58).

Esse documento audiovisual, muitas vezes esquecido em acervos públicos ou privados, é um arquivo morto até que alguém resolva utilizá-lo, reavivá-lo. Um exemplo dessa utilização no documentário brasileiro é o instigante *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. O documentário trabalha com imagens feitas por Coutinho vinte anos antes, em um projeto de ficção baseado na história de João Pedro Teixeira, líder camponês do Nordeste as-

sassinado por capangas de latifundiários. Nunca finalizado, as imagens desse filme são retomadas por Coutinho com novos modos de enunciação e novos interesses: não se trata mais de continuar o filme iniciado, mas buscar o paradeiro daquelas pessoas que participaram do filme inacabado, e em especial Elizabeth, mulher de João Pedro. As imagens do filme inacabado compõem um arquivo que possibilita e dispara memórias, encontros e afetos.

A morte está presente no arquivo que Coutinho utiliza de forma indireta: é o assassinato de João Pedro Teixeira que mobiliza a produção das imagens do primeiro *Cabra*. Em alguns filmes que utilizam um arquivo, entretanto, a morte aparece de forma mais direta. Trata-se de filmes que utilizam documentos audiovisuais de sujeitos que tiveram seu processo de morte registrados por eles próprios ou por terceiros. *A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader e *Elena* (2012), de Petra Costa, são dois exemplos desse tipo de arquivo. No primeiro caso, os arquivos do artista plástico José Leonilson tratam de sua relação cotidiana com a AIDS, doença que o matou em 1993. No caso de Elena, os arquivos tratam da depressão e suicídio da jovem atriz. A proposta deste artigo é analisar os modos de apropriação dos arquivos nesses dois filmes, que demonstram um processo de desaparecimento dos sujeitos que os produziram e, no mesmo gesto, fazem-nos sobreviver por meio de memórias e afetos.

2. Os diários de José Leonilson e de Elena

O principal arquivo que dá a ver esse processo de morte em *A paixão de JL e Elena* é o diário. Não se trata de um diário apenas escrito, mas um diário que funciona como um documento audiovisual ou, como alguns autores costumam chamar, diário fílmico. O teórico David E. James (*apud* Rascaroli, 2009) faz uma distinção crucial entre diário fílmico e filme de diário. O diário fílmico seria a prática de filmar regularmente com propósitos puramente pessoais. Trata-se de um evento privado, onde o consumo por terceiros não acontece. Quando esse diário fílmico é explorado por terceiros, ele se torna um filme de diário. Segundo Laura Rascaroli (2009: 128), “enquanto o diário fílmico é privado e provisório, o filme de diário possui suas próprias justificativas e intenções” [tradução nossa].

Apesar dessa distinção ser importante para analisar os processos de apropriação nos filmes *Elena* e *A paixão de JL*, deve-se notar algumas particularidades dos documentos utilizados. Primeiramente, o que Leonilson produz não é exatamente um diário fílmico, mas um diário sonoro. Leonilson produz um diário gravado em fitas k-7. Elena, igualmente, produz um diário sonoro, mas com a particularidade de utilizá-lo como carta (na medida em que o enviava à família no período em que morou sozinha nos Estados Unidos). Além disso, há

os diários físicos de Elena, dentre outros documentos que ela própria redigiu, como sua carta de suicídio.

David E. James também discute a montagem como uma prática que, de algum modo, trai o diário fílmico. A pós-produção desse material feita por terceiros adicionaria novas leis de temporalidade aos diários. Isso fica evidente em ambos os filmes, mas sobretudo em *Elena*. Isso porque, aparentemente, as gravações de Leonilson são montadas em uma ordem cronológica. Em *Elena*, por exemplo, não se sabe se o texto em *off* falado por Petra Costa, é do diário de Elena ou uma impressão da própria diretora.

O diário deve ser tomado como um gênero específico. Segundo Laura Rascaroli (2009: 116), “entre os mais importantes discursos críticos em torno do diário estão: questões de subjetividade, identidade, autoria”. Os diários de Elena e Leonilson conseguem singularizar a experiência de morte exatamente por produzirem um discurso (autoral) a respeito das questões do mundo (identidade) em relação a si (subjetividade). Além disso, Rascaroli (2009: 119) afirma que “embora seja um gênero errático, o diário obedece pelo menos a duas regras: deve dizer ‘eu’, e deve dizer ‘agora’”. Mais do que uma carta antes do suicídio ou uma carta de despedida, o que os dois filmes trazem é um conjunto de documentos audiovisuais que acompanham um processo que recupera esse eu e seus discursos naquele momento crítico (o agora da doença e da depressão).

3. A voz da desapareção de Leonilson

A *paixão de JL* se inicia com imagens emblemáticas do ano de 1989: o rebelde desconhecido, na famosa imagem de seu corpo solitário frente aos tanques na Praça Celestial de Pequim; a queda do muro de Berlim; um discurso efusivo da campanha eleitoral de Fernando Collor, que viria a ganhar as eleições presidenciais no Brasil. Tal pano de fundo serve de contexto para inserir um arquivo específico, que é apresentado com a seguinte cartela: “Em janeiro de 1990, o artista José Leonilson começa a gravar um diário íntimo, com a intenção de tornar públicos os seus sonhos, memórias e ficções pessoais”.

A imagem de uma fita k-7 (Fig. 1) atesta a materialidade do arquivo que será reapropriado e montado pelo cineasta e amigo de José Leonilson, Carlos Nader. A imagem dessa fita, juntamente à inserção visual das palavras que serão ditas, são modos de fazer ver o arquivo sonoro. Esses dois recursos serão utilizados repetidamente, e são estratégias que enfatizam o arquivo em si. A imagem da materialidade do arquivo e das palavras que dão sentido hermenêutico ao arquivo são colocadas em evidência junto àquilo que se ouve. Não se trata apenas de um filme de arquivo sonoro, mas de um filme que dá

a ver aquilo que forma esse arquivo. Para além disso, o filme trabalha com imagens das obras de Leonilson, fotografias pessoais, trechos de filmes, clipes, imagens televisivas.



Figura 1. *A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader.

Essas montagens utilizadas por Nader dão ao arquivo pessoal de Leonilson uma nova dimensão e significação. Arlette Farge, no instigante livro *O sabor do arquivo*, diferencia o uso *imediato* do uso *diferido* do arquivo. O uso imediato seria aquele para o qual o arquivo foi produzido, como o uso que a polícia faz de um arquivo policial. No caso de um arquivo pessoal de Leonilson, Nader afirma em uma entrevista que “não era um diário secreto, ele queria transformar em alguma coisa”. Em um determinado trecho do filme, Leonilson diz que comprou o gravador porque “queria gravar vários pensamentos para chegar em um livro”. O uso diferido que Nader faz do arquivo de Leonilson explora, enfatiza, exemplifica, evidencia diversos aspectos que não existem no arquivo em si nem nas intenções iniciais para o qual ele foi produzido.

Pode-se dizer que todo trabalho de apropriação de arquivo, como o que Nader faz dos áudios de Leonilson, faz um uso diferido, que transfere um gesto de criação ao arquivo. Farge identifica uma tensão paixão e razão nesse gesto de apropriação e de uso diferido, pois ao mesmo tempo em que se tem “uma paixão em recolhê-lo inteiro”, há a razão, “que exige que ele seja habilmente questionado para adquirir sentido” (Farge, 2009: 21). Nesse sentido, para a autora, “é entre paixão e razão que se decide escrever a história a partir dele [o arquivo]” (Farge, 2009: 21).

A primeira frase de Leonilson que escutamos e lemos diz: “É a segunda vez que eu sonho que eu tenho medo de uma pessoa que vive livre, assim, fora”. Por meio desse trecho inicial, o espectador tem o contato inicial com as falas do artista. A imagem de uma obra de Leonilson em que se lê “Pulo sem paraquedas/Em breve terei 33 anos/Morro pela boca/Vivo pelos olhos”

surge em seguida. A frase é significativa para pontuar a dramaticidade que será construída em torno desse arquivo sonoro, que acompanha os últimos anos de vida do artista.

As gravações de Leonilson falam sobre política, arte, paixões, amores e desilusões, detalhando algumas situações cotidianas, como o dia em que escutou a música *Cherish*, da Madonna, e começou a chorar. Nader explora, nesse e em outros momentos, a intertextualidade do videoclipe da cantora americana com outras falas e imagens de obras de Leonilson, sugerindo associações interessantes feitas pela montagem, como o homem com rabo de peixe que aparece no clipe de *Cherish* com a figura dos peixes presente nas obras de Leonilson.

A temática da AIDS e da homossexualidade, associação muito recorrente à época, aparece logo em seguida, em uma fala de Leonilson, quando ele afirma que tem “medo de AIDS”. “Não tô a fim de morrer assim sofrendo, desgraçado, sabe”, diz Leonilson. “Ser gay hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na segunda guerra mundial, sabe, o próximo pode ser você, a praga está aí pronta para te pegar”, complementa. A fala “Eu fiz o teste mais para tirar a dúvida. Acho que eu não tenho nada, não” prenuncia o acontecimento que perpassará o filme. Leonilson descobre que é HIV positivo em 1991, época em que, somente no estado de São Paulo, 4.218 pessoas morreram devido à AIDS. Em *A paixão de JL*, a processualidade da morte se apresenta nos próprios áudios, com as falas de Leonilson. Após a confirmação de ser portador do vírus, ele comenta que não possui nenhum sintoma da doença que pode matá-lo. Os áudios, com efeito, parecem ser produzidos sob uma forte consciência da morte. “Eu penso no assunto o tempo inteirinho”, diz Leonilson em certo trecho. Vladimir Jankélévitch (1992: 25) diz que “minha morte para mim não é portanto a morte ‘de um qualquer’, ela é uma morte que coloca o mundo de cabeça para baixo, uma morte que não pode ser imitada, única em seu gênero e como nenhuma outra” [tradução nossa]. Com isso, o autor estabelece uma diferença entre o que ele chama de morte em terceira, segunda e primeira pessoa. A morte em terceira pessoa é a morte em geral, a morte abstrata e anônima (médico com pacientes). A morte em segunda pessoa é a morte de alguém próximo, com o qual estabelecemos fortes laços afetivos. O tratamento do arquivo que Carlos Nader organiza no filme seria um exemplo de relação em segunda pessoa. Há, contudo, a morte em primeira pessoa, que é exatamente a relação que se tem com a própria morte. Apesar de Jankélévitch (1992: 26) afirmar que “se a terceira pessoa é princípio de serenidade, a primeira pessoa é certamente fonte de angústia”, nos áudios de Leonilson, a morte em terceira pessoa aparece carregada de dor. Em certo trecho, Leonilson relata o dia em que um amigo lhe telefonou e contou da invasão e bombardeio dos americanos ao Iraque. Le-

onilson, em tom emotivo, diz que chorou e chora novamente na gravação. A empatia pela dor do outro nesse momento singulariza a experiência do áudio, bem como dos espectadores com as imagens da Guerra do Iraque que Nader insere. Constrói-se um jogo entre a singularidade do discurso de Leonilson com as imagens amplamente divulgadas da Guerra do Iraque onde, efetivamente, não se vê nada. É a dor em primeira pessoa que confere uma outra dimensão às imagens montadas por Nader, dando a ver a morte que as imagens obliteram. Essa relação diante da dor dos outros, possibilita ao espectador uma experiência singular na percepção dessas imagens midiáticas. Nos atravessamentos subjetivos do espectador com a fala de Leonilson e com as imagens, ocorre uma concorrência acerca daquilo que se vê.

A montagem das imagens das obras de Leonilson junto aos áudios possui vários efeitos. Na maior parte desses momentos, o áudio confere uma camada de sentido às obras, alocando-as no tempo histórico no qual elas foram produzidas. O registro dos sonhos, medos, histórias vivenciados e registrado por Leonilson assumem paralelismos com as imagens das obras na montagem de Nader. A temática da dor, da finitude e de uma certa crítica religiosa, mais fortemente presente na fase final, são facilmente identificados pela montagem, e assume um papel decisivo quando ele diz que a medicina não pode ajudá-lo, e que o trabalho é tudo que lhe resta. “Tudo que eu tenho é o meu diário. . . Uma tela não é muito diferente que uma manhã minha” diz Leonilson, conferindo às gravações e às obras produzidas um papel central para a vida que lhe resta.

A relação entre a morte e o medo, presente em algumas falas, possui variações claras entre os primeiros e os últimos áudios. Se no início, antes mesmo de fazer o teste, há receios mais evidentes, com a realidade da doença a experiência do medo varia em momentos de otimismo e pessimismo, com menções ao suicídio. Um momento emblemático é quando diz que assistiu ao filme *Lightning over water*, um documentário sobre os últimos dias do diretor americano Nicholas Ray. Nesse filme de Win Wenders, nota-se a vida cheia de realizações e compromissos que acompanhou o processo agonizante do câncer sofrido por Ray. Leonilson aponta nos áudios o fato de Ray não ter medo da morte. E isso o estimula a ter uma outra visão daquele momento.

As últimas gravações de Leonilson assumem um tom poético/alucinatório (Fig. 2). A dificuldade da fala, a respiração profunda e as longas pausas são elementos presentes. A voz adquire uma nova materialidade. Se *o que* aquela voz falava era o arquivo, agora a própria sonoridade é o arquivo. A presença da morte é atestada pela corporeidade da voz fraca, e não mais por aquilo que ela exprime. As gravações trazem marcas impossíveis em um diário escrito,

marcas de um corpo que se exprime por sons incompreensíveis e desejos inalcançáveis.



Figura 2. *A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader.

4. Em busca da imagem perdida de Elena

Elena, de Petra Costa, é um trabalho que ronda o suicídio da irmã da diretora. Petra utiliza filmes caseiros em VHS, testes de elenco realizados pela irmã, cenas de atuação de Elena no teatro, cartas, diários, laudos médicos. Entrelaçado a isso, há um elemento central que dá sentido ao material: as próprias memórias da diretora e de sua mãe, Li An. Petra busca uma Elena que não conheceu. Trata-se de um filme-ensaio. O ensaio, uma modalidade de discurso científico e filosófico, pode ser conceituado como uma escrita mais “literária”, que tem como características a subjetividade e explicitação do sujeito que fala, a eloquência e expressividade do texto e a liberdade de pensamento. No âmbito cinematográfico, é exatamente o documentário que mais se aproxima da forma ensaio. As produções desse tipo pressupõem, de modo geral, uma problematização na crença de um real puro, possibilitado pelas tecnologias de captura de imagem e som. Coloca-se em evidência, assim, as diversas intervenções, escolhas e paradigmas/políticas do olhar em jogo na filmagem e montagem documental. Segundo Arlindo Machado (2008: 10):

O documentário começa ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo.

Em *Elena*, o arquivo não é uma imagem que mostra um real clarividente, mas um elemento que possibilita uma agonística com as próprias memórias

da diretora. Em uma entrevista, Petra relata que foi a descoberta do diário da irmã que disparou a vontade de realizar o filme. Conta também que as imagens em VHS feitas pela câmera da família vieram depois, quando foi procurar mais material na garagem da mãe e encontrou 20 horas de fita VHS. O arquivo então, diferente da proposta de Carlos Nader em *A paixão de JL*, é uma busca de um sentido que não está no arquivo, mas que ele ajuda a construir. Em *A paixão de JL* é o próprio arquivo que fala. O gesto de Carlos Nader é de conferir um sentido ao próprio arquivo, às falas de Leonilson.

A evidência da busca em *Elena* se dá no início, quando Petra em *off* afirma: “queriam que eu te esquecesse, Elena”. O fato de o filme ser em primeira pessoa (do ponto de vista da diretora) é uma estratégia que enfatiza esse sentido de busca. Isso porque, desde o suicídio da irmã, o fantasma do teatro e da vida em Nova Iorque, onde ocorreu o suicídio, rondava a família. Petra então refaz o mesmo caminho da irmã e vai estudar teatro em Nova Iorque, e inicia sua busca, revisitando memórias, sublimando traumas, remontando a imagem da irmã.

As primeiras imagens de Elena, aos 13 anos, são feitas por uma câmera que ela ganha de aniversário (Fig. 3). A materialidade do arquivo, assim como em *A paixão de JL*, é atestada por um espelho que mostra a imagem de Elena com a câmera. Nessas primeiras imagens gravadas aparece também a própria Petra, ainda bebê, no colo do pai. A ideia de documento audiovisual é uma expressão mais adequada, de modo geral, ao arquivo utilizado em *Elena*, na medida em que os diários (sonoros e escritos) são intercalados com imagens caseiras de família. Além disso, segundo afirmou Petra em algumas entrevistas, muitas imagens foram aparecendo no processo de busca, com amigos de Elena que mantinham algum material.



Figura 3. *Elena* (2012), de Petra Costa.

Os arquivos, a narração de Petra e a narrativa exploram, em um primeiro momento, os afetos entre as irmãs. Dentre essas primeiras imagens, estão algumas em que Elena dança, outras que pede para Petra cantar. O recurso de montagem de vários trechos, com imagens em câmera lenta e loops, acompanhados da trilha, enfatizam o caráter poético/artístico na reconstituição que Petra faz de Elena. O primeiro distanciamento entre as duas ocorre, segundo a narração de Petra, quando Elena vai fazer teatro em São Paulo: “você para de brincar de teatro comigo para virar atriz de verdade”. E é de São Paulo que Elena decide ir trabalhar como atriz e estudar teatro em Nova Iorque.

Os primeiros indícios da depressão e tristeza de Elena aparece por um relato em *off* de Petra, quando fala das dificuldades da irmã em conseguir trabalhos, apesar dos testes de elenco e contatos feitos. As falas de Petra, nesse momento, são direcionadas para a irmã, e não ao espectador. Logo em seguida, uma carta-áudio de Elena fala de sua compulsão por comer e a sua tristeza naqueles dias de incerteza e ansiedade em Nova Iorque: “agora eu me sinto gorda e vazia”. Essa sequência acerca do estado de Elena é finalizada com uma imagem dela de volta ao Brasil, sentada na sala da casa da mãe com uma cara apática e sem vida. Nesse trecho fundamental do conflito do filme, há o uso da voz *off* de Petra, a carta-áudio de Elena e as imagens caseiras de seu retorno. Nota-se, então, como os dois últimos recursos funcionam como documento que comprovam aquilo que Petra acaba de afirmar em *off*.

Essa estratégia exemplifica bem uma característica do uso desses documentos audiovisuais: o efeito de real que provocam. Sendo feitas no “agora” pelo “eu”, o arquivo convoca diversas relações com o real. Não se trata apenas de uma marca, mas das relações que essa marca estabelece com um conjunto de relações circundantes. A tristeza de Elena nesse trecho em casa, onde está sentada no chão com a cara apática e comendo chocolates, não pode ser visualizada sem a percepção de que uma câmera estava apontada para ela, e que isso produz também aquela realidade. Em um outro momento, quando Elena está sendo filmada pela mãe, há um diálogo primoroso, no qual a mãe fala que Elena é diferente quando está com a câmera ligada. A dimensão material do arquivo, assim, deve ser percebida também como um elemento que participa da construção da realidade, e não apenas um meio transparente de capturá-la. Arlette Farge, escrevendo sobre a produção do arquivo policial, diz que “o real do arquivo torna-se não apenas vestígio, mas também ordenação de figuras de realidade; e o arquivo sempre mantém infinitas relações com o real” (Farge, 2009: 35).

Por meio dessas imagens, de narrações e lembranças, narra-se a volta de Elena à Nova Iorque, agora com a mãe e Petra. Com o aceite da Universidade

de Nova Iorque (NYU) para Elena cursar teatro, a mãe decide se mudar para os Estados Unidos com as duas filhas. Imagens de arquivo se misturam com imagens atuais de Petra e a mãe tentando identificar o apartamento onde moraram. O depoimento da mãe acerca de uma discussão com Elena, na qual a filha afirma ia tentar se matar e sai correndo pelas ruas, deixa a presença da morte mais evidente no filme. O suspense acerca do paradeiro de Elena é reordenado e o espectador desavisado, que até então não sabe onde está a Elena, começa a suspeitar de sua morte. A partir daí, os relatos, imagens de uma Elena melancólica e triste se tornam mais intensos.

A sequência do suicídio de Elena é narrado pela mãe, por Petra e por um amigo de Elena que iria sair com ela na tarde do ocorrido. Petra narra que a irmã havia tomado cachaça com aspirina. A mãe e o amigo de Elena narram o momento em que chegam juntos ao apartamento e encontram Elena caída no sofá. Outros documentos oficiais como laudos médicos, que segundo Jankélévitch nomeiam e naturalizam a morte, participam desse momento (Fig. 4). “Do ponto de vista jurídico e legal, a morte é também um fenômeno natural: nas prefeituras, os IMLs são escritórios como os outros, ao lado deles, uma subdivisão dos cartórios” (Jankélévitch, 1992: 5). Tais documentos contrastam com o tom subjetivo e singular estabelecido até ali nas falas de Petra e da mãe. O efeito do real do arquivo é novamente testado. O laudo descreve o corpo de Elena em termos de peso, altura e aparência. Causa da morte: intoxicação por etanol, doximalina e difenidramina.

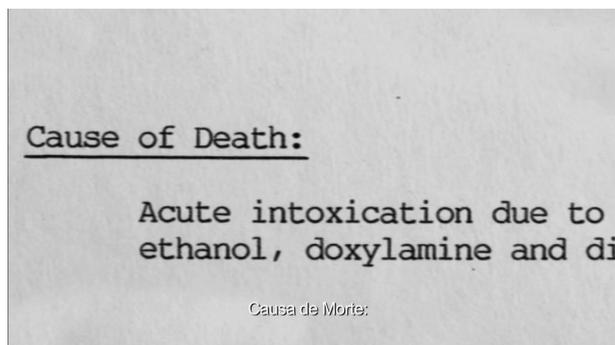


Figura 4. *Elena* (2012), de Petra Costa.

A partir daí, o filme continua na busca de Elena, mas lidando com o significado de sua ausência. As imagens de arquivo mostram agora a ausência de Elena: o olhar triste da mãe, as reações comportamentais de Petra. Percebe-se então que, se o filme busca uma imagem de Elena, essa imagem não está em nenhuma daquelas que nos foram apresentadas. A imagem de Elena, ou de

sua ausência, é formada por atravessamentos temporais que agora se tornam visíveis.

5. Apropriações e sobrevivências

Em ambos os filmes, o processo de apropriação feito por Carlos Nader e Petra Costa, como se viu, possuem intenções e efeitos bem distintos, apesar de ambos evidenciarem a morte nos materiais selecionados. A construção dessa morte por montagens de arquivos se deve a escolhas, pesquisas, coletas, e participa de um jogo de pós-produção entre os realizadores e o material utilizado. A ideia de coleta do arquivo como montagem e jogo é bem desenvolvida por Arlette Farge. Em uma passagem luminosa, a autora comenta, a respeito do arquivo jurídico, que o essencial nunca surge de imediato, e que é preciso estabelecer jogos de aproximação e oposição, de modo flexível e cotidiano:

Isso começa bem devagar com manipulações quase banais, no fim das contas, é raro refletir. Entretanto, ao realizá-las, fabrica-se um objeto novo, constitui-se uma outra forma de saber, escreve-se um novo “arquivo”. Trabalhando, reutilizam-se formas existentes, com a preocupação de ajustá-las de outra maneira para tornar possível outra narração do real. Não se trata de recomeçar, mas de começar outra vez, redistribuindo as cartas. Isso se faz insensivelmente, justapondo toda uma série de gestos, tratando o material empregando jogos simultâneos de oposição e construção. A cada jogo corresponde uma escolha, prevista, ou que sobrevém sub-repticiamente, quase imposta pelo conteúdo do arquivo. (Farge, 2009: 64).

Os processos de apropriação que remontam a doença de Leonilson e o suicídio de Elena, ao mesmo tempo em que fazem ver o fim desses sujeitos, reforçam um gesto de sobrevivência. Trata-se de uma sobrevivência não apenas da memória e das figuras de Leonilson e Elena, como homenagem a quem eles foram. Mais do que isso, o que sobrevive é uma rede de saberes, situações históricas e aspectos culturais. Estranha relação entre a morte, aquilo que é finitude e desaparecimento, e o arquivo, que traz olhares, percepções e afetos. É uma sobrevivência que instaura novos modos de visualizar e ser afetado por esse material que vemos. Ao nada da morte, a materialidade do arquivo, a imagem e o som.

George Didi-Huberman, em seu trabalho dedicado aos métodos e pensamento de Aby Warburg, apresenta a concepção fantasmagórica que o historiador alemão tinha a respeito da arte. Desconstruindo alguns modelos epistêmicos clássicos da história da arte, o pensamento de Warburg e Didi-Huberman dialogam com os dois filmes. No lugar de uma concepção de tempo calcado em estágios biomórficos, baseado na ideia de ciclo de vida e morte de um período artístico, por exemplo, Warburg postulava um tempo que se exprimia por “ex-

tratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas” (Didi-Huberman, 2013: 25). Trata-se de um modelo fantasmal da história, no qual as imagens carregam certos traços do passado e participam sempre de recomeços. Desse modo, Waburg pôs em prática um “constante *deslocamento* – deslocamento no pensar, nos pontos de vistas filosóficos, nos campos do saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos” (Didi-Huberman, 2013: 31). Para Waburg, quando ficamos diante de uma imagem, ficamos diante de um tempo complexo: “dizer que o presente traz a marca de múltiplos passados é falar, antes de mais nada, da indestrutibilidade de uma marca no tempo – ou dos tempos – nas próprias formas de nossa vida atual” (Didi-Huberman, 2013: 47). Daí resultam as sobrevivências, aquilo que permanece de acordo com essas temporalidades que perpassam o mundo da cultura.

Os gestos de apropriação de Nader e Costa, nesse sentido, através montagem, dão a ver esse tempo complexo. A experiência da morte, nos filmes, possibilita essa complexificação do tempo, na medida em que o processo de transição entre o quase fim e o fim – a morte –, não encerra o tempo. A imagem não morre após a morte daqueles que a produziram. Se ela não morre é porque um gesto de apropriação não permitiu, e deu a elas novos extratos temporais. O contrário também é verdade. Roland Barthes nota isso em seu ensaio sobre a fotografia: “porque há sempre nela [na fotografia] esse signo imperioso de minha morte futura, cada foto, ainda que aparentemente bem-ligada ao mundo excitado dos vivos, vem interpelar cada um de nós, um por um, fora de toda generalidade (mas não fora de toda transcendência)” (Barthes, 2015: 81). Nas imagens em geral, nota-se tanto o passado quanto o futuro: imagem dos mortos e imagem da morte. A montagem de Nader e Costa faz reviver o arquivo morto porque dá a ele novas condições temporais. Insere-os na cultura visual dos filmes de longa-metragem em uma obra de pouco mais de uma hora de duração. Leonilson e Elena sobrevivem em outro tempo, em outros tempos, e isso nem a morte pode encerrar.

Referências bibliográficas

- Barthes, R. (2015). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Costa, L. C. da. (2014). *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ.
- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Waburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.

- Farge, A. (2009). *O sabor do arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Jankélévitch, V. (1977). *La mort*. Paris: Flammarion.
- Lins, C; Rezende, L. & França, A. (2011). A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, (21): 54-67. São Paulo.
- Machado, A. (2009). O filme-ensaio. *Intermédias e Intermedias*, Ano 5: 1-24. Serra-ES.
- Rascaroli, L. (2009). *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. London: Wallflower Press.

Filmografia

- A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader.
- Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.
- Elena* (2012), de Petra Costa.