

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

GUSTAVO MAAN

À SOMBRA DO ARQUIVO

a evocação dos mortos em três documentários brasileiros

Rio de Janeiro

2024

GUSTAVO MAAN

À SOMBRA DO ARQUIVO

a evocação dos mortos em três documentários brasileiros

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do título de Mestre em Comunicação e
Cultura pela Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientadora: Prof. Dra. Anita Matilde Silva Leandro

Coorientadora: Prof. Dra. Sylvia Caiuby Novaes

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

M982? Maan, Gustavo
À sombra do arquivo - a evocação dos mortos em três documentários brasileiros / Gustavo Maan. -- Rio de Janeiro, 2024.
173 f.

Orientador: Anita Matilde Leandro.
Coorientador: Sylvia Caiuby Novaes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

1. Cinema Documentário. 2. Morte. 3. Arquivo. 4. Antropologia. 5. Noção de pessoa. I. Matilde Leandro, Anita, orient. II. Caiuby Novaes, Sylvia, coorient. III. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Ao Luiz, Timóteo e Leonilson.

Aos que morreram e permanecem esquecidos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ por me acolher nesses últimos dois anos. Fazer parte de uma instituição com tamanha história é uma honra que sempre levarei comigo.

Agradeço à minha orientadora, Anita Leandro, por sua apaixonada insistência no cinema, que sempre me movimentou em direção às imagens. Seu olhar analítico e seus comentários foram essenciais para o resultado final desta dissertação.

À minha coorientadora, Sylvia Caiuby Novaes, por cada um dos centenas de e-mails trocados. Obrigado por ter estado ao meu lado nos últimos anos, sempre pronta para me acolher com sua sabedoria e generosidade.

À Carolina Junqueira, pesquisadora e amiga, sem a qual essa dissertação não existiria. Seu trabalho segue sendo para mim o maior exemplo de sensibilidade, elegância e discernimento. Obrigado por nossa longa e infinita conversa, que segue me ensinando sempre sobre a matéria radicalmente instável que forma a vida.

Aos professores Edilson Pereira e Patrícia Machado, pelos instigantes comentários na banca de qualificação. Seus apontamentos me acompanharam diariamente na segunda metade deste trabalho, enriquecendo consideravelmente o resultado final. Espero ter conseguido responder às inquietações por vocês colocadas.

Ao Rodrigo Toniol, pelo apoio na chegada ao Rio de Janeiro, por sempre ter me ajudado em minhas constantes indecisões e pela participação brilhante na banca de defesa deste trabalho.

À Patrícia Rebello, pela generosidade em sua arguição tão atenta.

Aos meus perpétuos orientadores, Cecília Mello e Vagner Gonçalves Silva, que seguem me suscitando profunda admiração e inspiração.

Aos meus professores, do maternal ao mestrado, por terem acreditado em mim e em todos os demais.

À Patrícia Machado, como amiga, que sempre se mostrou disponível para a conversa. Nossas trocas sobre os arquivos, sobre o cinema e sobre a vida tornaram este percurso menos solitário.

Aos meus amigos Diogo Cunha, Lucas Honorato, Leonardo Pinheiro e Nathália Werneck. Obrigado por cada cerveja no "sujinho", cada encontro e cada risada. Vocês fizeram do mestrado algo muito maior do que ele mesmo.

Às minhas amigas Maria Bogado, Maíra Tristão e Ana Galizia, companheiras de aventuras dentro e fora da academia. Obrigado pelas leituras, trocas e conversas. Ao Guilherme Ferreira, Rubens Takamine, Júlia Mariano e Tiago Pedro, pela amizade e companheirismo.

À Nayla Guerra, irmã que a vida me deu. Obrigado por sempre me receber com um sorriso largo, um abraço apertado e uma travessa quente de pão de queijo, por me apoiar e estar comigo em tantas trincheiras ao longo dos anos.

Ao João Campos, por ser um dos maiores entusiastas dos meus sonhos e projetos. Obrigado por me iniciar no mundo dos loucos e apaixonados, do cinema e das ruas. Sua vitalidade explosiva sempre me faz acreditar mais na vida.

Ao Gabriel Akira e à Maria Luiza Bueno, que seguem sendo meus companheiros nos movimentos do mundo. Cada encontro nosso, seja em Belo Horizonte, no Rio ou em São Paulo, me trazem sempre o sentimento tenro da amizade.

Ao Mateus Mou, que torna os silêncios tão bonitos e faz das palavras embarcação. Nossa correspondência é hoje uma das coisas mais preciosas da minha vida. Grande parte dessa dissertação é fruto desse movimento. Obrigado por povoar meus dias com o intenso e o inesperado.

Ao meu companheiro Marcelo Gigier, por sempre me escutar e acolher em todos os momentos. Sua presença traz para minha vida um aroma que jamais senti antes. Seu olhar fez de mim um novo eu. Obrigado por ter me acompanhado até o Rio de Janeiro e feito aqui a nossa casa.

À minha avó Chana, por toda a doçura e amor do mundo. À minha avó Sônia, pelo cuidado dedicado a mim e aos arquivos da família. Seus álbuns de fotografia e histórias foram meus guias nesse trabalho. À Elenir, por seu cuidado e pelas tardes assistindo novela. Ao meu avô João, meu maior parceiro de viagens e aventuras, meu exemplo de bondade e tranquilidade, a quem serei para sempre grato.

À Tia Aninha e ao Tio Warley, por terem me ensinado a desbravar as estradas da vida. Obrigado por sempre terem me instigado, entre cachoeiras e jogos de tabuleiro, a ir além.

À minha tia Nana, por ser minha segunda mãe. Obrigado por sempre me acolher, com um chocolate ou amendoim, e fazer dos meus medos sempre menores.

À Izabela, por ser o melhor presente de aniversário que alguém poderia ganhar.

À Janetinha, por seu cuidado e pelo seu carinho.

Ao meu irmão e amigo Victor. Sua presença solar sempre me inspirou a procurar minha própria luz. Obrigado por estar comigo entre festas e angústias, fazendo da vida sempre mais divertida e menos solitária.

À minha mãe Elenise, meu maior exemplo de cuidado, amor e perseverança. Foi você quem me presenteou com as minhas primeiras imagens e palavras. Obrigado por ter me dado a chama que segue acesa em meu peito e as ferramentas necessárias para lutar pelos meus sonhos. Estamos sempre juntos, de janeiro a janeiro, até o fim e depois dele.

Ao meu pai Wagner, por ser sempre o primeiro a acreditar em mim independentemente de qualquer coisa. Nunca terei o suficiente para retribuir todo seu amor, cuidado e dedicação. Você sempre foi e segue sendo minha referência de inteligência, persistência e esmero. Sua atenção aos mínimos detalhes e sua sensibilidade natural sempre me inspiram a ser um profissional mais completo e uma pessoa mais amorosa.

A todos os demais que não estão aqui, mas que me acompanharam de alguma forma em minha caminhada.

*O prazer humano surge num átimo
e no mesmo hiato declina,
sob o sismo do querer adverso.*

Criatura fugaz:

O que é alguém?

O que é ninguém?

Sonho de uma sombra: o homem

8ª Pítica de Píndaro, 446 a. C

RESUMO:

Esta pesquisa é fruto de uma investigação sobre a forma com que determinados filmes documentais, tomando como protagonistas pessoas já mortas, utilizam o material de arquivo para reconstruir uma imagem desses sujeitos ausentes. Almejamos, com isso, discutir a tríplice relação entre cinema, morte e pessoa, questão amplamente trabalhada nas obras escolhidas. Partiremos de três filmes: *A Paixão de JL* (2015), *A Morte Branca do Feiticeiro Negro* (2020) e *Inconfissões* (2018). Narradas na primeira pessoa, na perspectiva de seus respectivos protagonistas — Leonilson, Timóteo e Luiz — as três obras propiciam, de formas distintas, uma interlocução direta com o morto. A partir do manejo de materiais de arquivo e acervos pessoais, os filmes elaboram, no tempo presente da realização, o testemunho impossível de seres ausentes. Deslocam áudios, cartas e fotografias de seus contextos originais, ressignificando-os, ao endereçá-las a nós, espectadores. Veremos como os regimes estéticos desses filmes entrelaçam as ideias de pessoa, morte, memória e imagem, criando formas expressivas de representação do morto e da ausência. Para tratar dessa questão, nos situamos no campo interdisciplinar dos estudos cinematográficos e antropológicos.

Palavras-chave: cinema; documentário; morte; arquivo; antropologia; noção de pessoa

ABSTRACT

This research is the result of an investigation into the way in which certain documentary films, taking dead people as protagonists, use archival material to reconstruct an image of these absent subjects. With this, we aim to discuss the triple relationship between cinema, death and the person, an issue extensively addressed in the chosen works. We will start with three films: *The Passion of JL* (2015), *The White Death of the Black Wizard* (2020) and *Unconfessions* (2018). Narrated in the first person, from the perspective of their respective protagonists — Leonilson, Timóteo and Luiz — the three works provide, in different ways, a direct dialogue with the dead. From the handling of archival materials and personal collections, the films elaborate, in the present time of making, the impossible testimony of absent beings. They move audios, letters and photographs from their original contexts, giving them a new meaning by addressing them to us, spectators. We will investigate how the aesthetic regimes of these films intertwine the ideas of person, death, memory and image, creating expressive forms of representation of the dead and absence. To address this issue, we place ourselves in the interdisciplinary field of cinematographic and anthropological studies.

Key-words: cinema; documentary; death; archive; anthropology; person

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Ulysses and the Sirens, quadro de Herbert James Draper (1909).....	13
Imagem 2: Detalhe da Relíquia de Santa Vitória (século III), Igreja Santa Maria Della Vittoria, Roma, Itália. Restos mortais envolvidos por uma escultura que mimetiza o corpo da santa. Fotografia de Carolina Junqueira, 2016.....	26
Imagem 3: Fotograma do filme Inconfissões (2018).....	27
Imagem 4: Fotograma do filme A Morte Branca Do Feiticeiro Negro (2020).....	28
Imagem 5: Fotograma do filme Inconfissões (2018).....	30
Imagem 6: Fotograma do filme Inconfissões (2018).....	31
Imagem 7: Fotogramas do filme Inconfissões (2018).....	33
Imagem 8: Fotograma do filme Inconfissões (2018).....	35
Imagem 9: Fotogramas do filme Inconfissões (2018).....	36
Imagem 10: Fotogramas do filme Inconfissões (2018).....	36
Imagem 11: Fotograma do filme A Morte Branca Do Feiticeiro Negro (2020).....	37
Imagem 12 e 13: Fotogramas do filme A Morte Branca Do Feiticeiro Negro (2020).....	39
Imagem 14: Fotogramas do filme A Morte Branca Do Feiticeiro Negro (2020).....	40
Imagem 15 e 16: Fotogramas do filme A Morte Branca Do Feiticeiro Negro (2020).....	41
Imagem 17: Fotograma do filme A Morte Branca Do Feiticeiro Negro (2020).....	42
Imagem 18: Fotograma do filme A Morte Branca Do Feiticeiro Negro (2020).....	43
Imagens 19 e 20: Fotogramas do filme A Morte Branca Do Feiticeiro Negro (2020).....	44
Imagens 21 e 22: Fotogramas do filme A Morte Branca Do Feiticeiro Negro (2020).....	46
Imagens 23: Fotograma do filme A Paixão de JL (2015).....	46
Imagens 24 e 25: Fotogramas do filme A Paixão de JL (2015).....	48
Imagem 26: Fotograma do filme A Paixão de JL (2015).....	50
Imagem 27: Fotogramas do filme A Paixão de JL (2015).....	51
Imagens 28 e 29: Fotogramas do filme A Paixão de JL (2015).....	52
Imagem 30: Fotograma do filme A Paixão de JL (2015).....	53
Imagem 31: Fotograma do filme A Paixão de JL (2015).....	54
Imagem 32: Fotograma do filme A Paixão de JL (2015).....	55
Imagem 33: Fotogramas do filme A Paixão de JL (2015).....	56
Imagem 34: Fotogramas do filme A Paixão de JL (2015).....	57
Imagem 35: Fotograma do filme A Paixão de JL (2015).....	60
Imagem 36: Fotograma do filme A Paixão de JL (2015).....	61
Imagem 37: Fotograma do filme A Paixão de JL (2015).....	70
Imagem 38: Visão das Pirâmides do Egito, tiradas no século 19. A fotografia faz parte da coleção de Dom Pedro II. Autoria desconhecida.....	73
Imagens 39, 40 e 41: Fotogramas do filme Inconfissões (2018).....	78
Imagem 42: Fotograma do filme A Paixão de JL (2015).....	79
Imagem 43: "El Puerto", obra de José Leonilson, 1992.....	81
Imagem 44: Fotograma do filme A Paixão de JL (2015).....	82

Imagem 45: Fotograma do filme A Morte Branca Do Feiticeiro Negro (2020).....	87
Imagem 46: Fotograma ampliado do filme A Morte Branca Do Feiticeiro Negro (2020).....	89
Imagem 47: Mourning scene, William Hope, c.1920 via National Science and Media Museum	97
Imagem 48 : Arquivo pessoal — meus bisavós maternos.....	99
Imagem 49: Fotograma do filme Inconfissões (2018).....	111
Imagem 50: Fotograma do filme A Paixão de JL (2015).....	114
Imagem 51: Correspondência (2020), arquivo pessoal.....	118
Imagem 52: Sombra humana gravada em pedra pela explosão da bomba atômica de Hiroshima. Fotografia feita por Yoshito Matsushige em 1945.....	119
Imagem 53: Fotogramas do filme Inconfissões (2018).....	124
Imagem 54: Fotogramas do filme Inconfissões (2018).....	126
Imagem 55: Fotograma do filme A Morte Branca Do Feiticeiro Negro (2020).....	129
Imagem 56: "Ars magna lucis et umbrae", "A Arte Magnética da Luz e da Sombra", Athanasius Kircher, 1671.....	132
Imagem 57: São Paulo, a cidade que é uma roubada. José Leonilson — São Paulo, 1993....	133
Imagem 58: Fotograma do filme A Paixão de JL (2015).....	134
Imagem 59: Fotogramas do filme A Paixão de JL (2015).....	135
Imagem 60: A origem da Pintura, de Jean-Baptiste Regnault, 1786.....	141
Imagem 61: Representações da deusa grega Ártemis. Respectivamente as obras "Ártemis, Apolo e nióbidas - Ático de figuras vermelhas", de Orvieto (Volsinii), 460–450 aC. e "Diana de Versalhes", feita por Leocarés, 325 a.C.....	147
Imagem 62: fotogramas dos filmes Inconfissões (2018), A morte branca do feiticeiro negro (2020) e A paixão de JL (2015) respectivamente.....	154

SUMÁRIO

Preâmbulo — A morte e a palavra	12
Introdução	17
1. NAS MARGENS DE UM ALGUÉM — A EVOCÇÃO DOS MORTOS	26
1.1 Nossos filmes	27
1.2 Os arquivos da personalidade	58
2. DIÁLOGOS NECROMÂNTICOS	73
2.1 O retrato dos mortos	74
2.1 A povoação do presente	92
3. À SOMBRA DO ARQUIVO	119
3.1 Adentrando a penumbra	120
3.2 Breve ensaio sobre a sombra em dois mitos	140
3.3 A assombração como ação política	154
3.4 O cinema — a máquina de mover sombras	159
Conclusão	164
Bibliografia	167

Preâmbulo — A morte e a palavra

A morte de uma coisa são as palavras que caem por sobre a folha branca. A estabilização do pensamento operada pela escrita é uma forma de gênese perpetuamente incompleta, nunca capaz de dissolver no papel todo o substrato que iniciou o seu processo. Essa violência original que marca a tradução — que é toda linguagem — é aqui mencionada e reverenciada como um abrir de caminhos rumo ao mundo dos mortos.

O processo de simbolização, que emerge na designação de uma coisa por um nome, é também um processo de extração. Num texto, vemos mobilizadas tantas palavras que, apesar de nos retornarem para o mundo vivo, só existem numa breve suspensão desse mesmo mundo: suspensão do tempo fugaz, suspensão do movimento da matéria. Trago aqui o mundo, mas ele não se faz presente senão em sua ausência. Depois que Adão nomeou o primeiro animal, essa tragédia fundante e mitológica, não há mais espaço para algo que não seja a farsa, já que tudo pertence sempre a esse segundo momento, o momento da linguagem. É o símbolo que existe e só ele pode existir — na palavra, a coisa está morta. Ou, como diz Lacan, “o ser da linguagem é o não-ser dos objetos” (Lacan, 1998, p. 634).

A identificação desse vazio, produzido pelo descompassado entre o real das coisas e sua simbolização na realidade da linguagem, é a chave inicial deste portal que amarra de uma só vez o evanescer e a escrita. A estabilização dessa erótica do dito-não-dito é ao mesmo tempo uma traição, mato o mundo para dar vida ao texto, mas também a única forma de lhe fazer justiça: Ulisses gravou consigo o canto das sereias amarrando-se ao mastro para não sucumbir à morte. Caso contrário, o gozo da experiência seria também a impossibilidade de narrá-la, ou melhor, a incapacidade de vivê-la sem dar fim a si mesmo.



Imagem 1: Ulysses and the Sirens, quadro de Herbert James Draper (1909).

O fato de Ulisses ter sobrevivido, contudo, não retira do seu relato o feito de ter estado à beira da morte. Existe neste momento uma tensão, e é ela que me interessa aqui, entre a forma de existência do objeto simbolizado e a forma de ex-istência da coisa, em silêncio, que ameaça o encerramento da linguagem. O relato do feito por Ulisses carrega consigo essa vivência fronteiriça, entre o discurso e a iminência do seu fim. É a distância precisa entre a morte do objeto pela sua simbolização — no caso o canto das sereias que de arma mortífera se transforma em arte contemplativa — e a sobrevivência do narrador frente ao risco do real.

Entendo então que, no texto, existe não só um mapa das ideias pensadas, que constituiriam a princípio o corpo da tese central, o relato puro e positivo de Ulisses, mas também o contorno dessa massa negativa insolúvel na transposição para o legível, que repousa sobre a palavra uma mortalha — a melodia fatal das sereias de quem escutamos somente a primeira nota. A construção do estilo que procuro é aquele que vive nessa fissura e de lá subtrai sua vitalidade.

A morte da coisa é seu nascer no mundo das palavras, assim como inversamente a morte no mundo da linguagem é o retorno para a vida sem nome. Isso é fundamental para pensarmos na nossa relação com os mortos porque é só nessa dança que conseguimos nos libertar de uma

visão linear nascimento-morte e enxergar vertiginosamente que o nascimento é o encerrar de algo e a morte é o princípio de tudo.

O movimento que existe na vida é justamente essa capacidade de fluir pelo efêmero sem se desmanchar por entre o vento. É a dialética do avião com a força gravitacional que o propulsiona para baixo. Planamos — tornando aquilo que nos mata a própria substância do viver.

Seguindo esse caminho, portanto, aceito entrar no jogo que a limitação de falar sobre algo coloca desde o início. Em realidade, procuro localizar toda essa investigação no meandro ao abismo, onde fico esperando por um encontro. Os mortos se juntam também a esses restos repelidos pela palavra, formando um conjunto amorfo e obscuro de matéria que escorre por entre os dedos. Eles perderam, de certa forma (e iremos testar se isso realmente se confirma), a capacidade de narrar a si mesmos no presente. Existem nas bocas dos outros, que ainda os enunciam e insistem em não esquecer.

Os mortos, contudo, criaram vetores. Seguimos seus caminhos abertos que o morrer não foi capaz de fechar na mata escura. Isso porque o decompor do cadáver não é capaz de levar consigo aquilo que tem a ver com o que é compartilhado, que é sustentado numa dialética fina e bruta entre o eu e o outro que não cessa. O próprio corpo, como ausência sentida, continua a ser alimentado pela memória, alocando na seda de uma camisola a presença da mãe, ou no cheiro do fogão a lenha o silêncio de um tio.

Desde o início, na verdade, carregamos esse dado inegável e contraditório de fragilidade. Nossa sobrevivência só é possível perante os outros, que nos nomeiam e nos alimentam, seja de pão ou de palavra. E é nesse caminho, também, que algo morre e é incapaz de florescer a céu aberto, permanecendo sempre oculto e silenciado.

Os mortos, como os bebês, se encontram nesse estado de dependência absoluta. É preciso que cuidemos deles, cultivando suas presenças, nutrindo seus corpos. Sem isso, o artefato arqueológico, que é o morto, permanece soterrado à espera do encontro com o olhar de uma pessoa que possa o trazer de volta. Na terra profunda não há quem seja capaz de ouvir os ausentes, que em outras palavras é o mesmo que *lhe dar a fala*.

Comumente dizemos que o que vemos dos mortos são fantasmas, que passam então a existir nessa triangulação entre os seus restos, o nosso cuidado e tudo que ainda existe. Qualquer

pedra, ou lugar, é capaz de me indexar a você, porque agora o elo entre o mundo e o seu corpo, sou eu.

O encontro com o fantasma é aquele da dimensão em que se faz uma passagem da palavra para a imagem, esse momento exato em que "algo aparece" logo após um nome, um apelido, uma evocação. E é justamente nessa mudança de estatuto que encontro uma presença, um algo (a imagem) que é capaz de me olhar de volta, coisa que a palavra não é capaz de fazer (Belting, 2011).

Enquanto autor desta dissertação, preciso lidar com esse labirinto entre signos e imagens, que me demandam uma certa coragem e fôlego. Adiei esse momento, o da escrita propriamente, o máximo que foi possível — como é de costume meu e dos meus contemporâneos. O limite que torna insustentável que o texto permaneça como ideal (pensamento) não é algo meramente imposto por um prazo institucional, mas de uma insustentabilidade do silêncio frente a esse olhar cara-a-cara com os mortos.

Existe qualquer coisa de irreduzível desses sujeitos ausentes que se lançam como uma sombra (essa figura tão importante que exploraremos mais a frente) sobre o presente. É o fato de que sim, vocês existiram, em corpo, e que suas extensões metonímicas remetem sempre a essa mesma zona de partida. Que, contudo, não pode mais ser retomada sem uma certa opacidade, imbuindo qualquer estatuto de presença de um paradoxal sentimento de perda.

É meu olhar necromântico que te invoca delicadamente em uma maçaneta na qual você nunca tocou, e te esquece no caminho da cidade pelo qual passamos juntos. Por vezes nem sequer te conheci, mas te sinto com uma proximidade mediúnica em meus sonhos e nas minhas leituras — falando de vocês como meus mortos, presentes nos meus filmes.

Os filmes a que carinhosamente me refiro como "meus" são três: *A morte branca do feiticeiro negro* (Rodrigo Ribeiro, 2020), *Inconfissões* (Ana Galizia, 2018) e *A Paixão de JL* (Carlos Nader, 2015). São todos filmes que veiculam arquivos de pessoas já mortas mantendo, apesar disso, o relato do morto em primeira pessoa. Nesse caso, o que me interessa é a ressonância tripla que existe nas obras, da condição entre presença e ausência veiculada pelas imagens, a propriedade frágil e evanescente da memória e o testemunho entre vida e morte que surge dos arquivos.

Em termos de posse, não possuo nada disso: nem os mortos, nem os filmes. É algo muito mais ligado ao domínio da intimidade e de uma possessão ritualística. São meus espíritos que

chamei para estarem comigo na escrita dessa dissertação. Escrevo com e contra eles. Falo sobre filmes e nisso os fecho mais um pouco. Só os conhecerei por meio dessas imagens e sons e decido lidar com essa limitação. Abro-os, contudo, em um grupo constelacional, traçando um movimento para além de uma unidade circunscrita das obras. Thimoteo, Luiz e Leonilson. São nomes emaranhados agora na minha história e na história desse texto.

Passaremos, a partir de agora, a falar sempre na primeira pessoa do plural, já que a primeira pessoa, o eu, já cumpriu aqui o seu papel de anunciar previamente como essa investigação se encontra completamente emaranhada em um conjunto de desejos e questões subjetivas que me impelem a escrever frente à falta, a ausência. Me apetece, agora nós, essa marca no texto que indica o sujeito pluralizado: escrevo ao lado dos meus fantasmas. Nesse sentido, trazemos novamente o peso que paira sobre as palavras no papel — a morte ela mesma — que produz essa esquivia constante do trabalho na intenção de manter intacta a figuração da vida como fantasia de vida e não da vida como o fim já concretizado.

É a já tão comentada dubiedade da palavra grega *sèma* — que designa ao mesmo tempo o túmulo e o signo — capaz de dar conta desse laço profundo entre uma atividade e outra, em que "o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte." (Gagnebin, 2009, p.45). Começamos então.

Introdução

As imagens — sejam aquelas na parede de uma caverna ou na tela luminosa do cinema — mobilizam uma série de noções que acabam por esbarrar na descontinuidade imposta pela morte. Essas duas instâncias, imagem e morte, são capazes de formular um certo "outro" à vida corrente, fazendo com que dançam juntas as imagens, as sombras e os fantasmas. Trataremos aqui de estudar esse encontro coreográfico em três filmes documentários brasileiros: *A Morte Branca do Feiticeiro Negro* (Rodrigo Ribeiro, 2020, 10'), *Inconfissões* (Ana Galizia, 2017, 22') e *A Paixão de JL* (Carlos Nader, 2015, 82'). São filmes que elegem como protagonistas pessoas já mortas, utilizando seus respectivos materiais de arquivo para reconstruir uma presença desses sujeitos ausentes. Procuramos com isso avaliar como o cinema é capaz de evocar os mortos, investigando as formas com que as obras em questão criaram mecanismos para a reedificação de subjetividades, dialogando com um campo cultural mais amplo.

A indicação dessa analogia entre imagem e morte acaba por sugerir um mesmo caminho de entrada nesses dois universos. Não coincidentemente, diante da separação produzida pelo óbito, evocamos com frequência a capacidade representativa da imagem para criar um duplo (sendo o cadáver o primeiro deles).

Se, por um lado, a morte pode ser colocada como força propulsora da imagem, a imagem representa para a morte uma modalidade de inserção da ausência póstuma no mundo social e simbólico (Belting, 2014). Nesse sentido, tanto morte quanto imagem criam entre si esse jogo de sombras, indicando que suas formas ganham um contorno mais significativo se apreendidas a partir de seus contextos relacionais.

Em suas considerações acerca da origem da imagem fotográfica, André Bazin (Bazin, 2014) sugeriu que as fotografias travam, devido ao deslocamento temporal que promovem, uma relação profunda com a morte. O cinema, assim como a fotografia, é uma tecnologia que é fundamentalmente estruturada na manipulação das temporalidades, acabando por se envolver na mesma empreitada de subtrair o tempo de sua própria corrupção (Bazin, 2014, p. 32). Nessas imagens, identificamos esse contato íntimo e conflituoso, que é expressado principalmente na necessidade de perpetuação e formulação de um algo frente à força intransigente do morrer. Contudo, parece ser justamente em seu esforço de lutar contra o desaparecimento que a imagem sela sua afinidade definitiva com aquilo que procura negar.

Em outras palavras, na tentativa de conservar a vida, a imagem se vê obrigada a pagar um tributo à presença constante e fantasmática da morte (Barthes, 2018, p. 79).

Como Laura Mulvey (2006) conceitua, a gênese cinematográfica está inevitavelmente vinculada às emanções da morte vindas da fotografia, podendo ser ele mesmo "a morte 24 quadros por segundo" (Mulvey, 2006). Os filmes que compõem o corpus dessa pesquisa estão ativamente inseridos nessa problemática.

Em *A morte branca do feiticeiro negro* (2020), o diretor Rodrigo Ribeiro justapõe a carta de suicídio de Timóteo, um escravizado do Brasil Império, às imagens de arquivo que focalizam sobretudo corpos negros e elementos que evocam as figuras da ruína e da morte. Girando em torno da questão do *banzo*, que é caracterizado no filme como "nostalgia mortal que acometia negros africanos escravizados no Brasil", a obra tece uma reflexão sobre esse sentimento coletivo, ao mesmo tempo que individual, de profunda melancolia originada pelo violento desmantelamento das redes de sociabilidade desses povos.

O diretor, na tentativa de transmissão desse sentimento, opta por não narrar a carta de Timóteo de forma oral, deixando-a impressa sobre as imagens. Esse respeito pela escrita em carta parece indicar que algo daquele relato não é totalmente solúvel em termos de imagens e sons. Cultiva, por assim dizer, aquilo que Anita Leandro desenvolve como sendo o *testemunho do silêncio*, em que o relato surge justamente "do próprio documento, como o eco de vozes outrora caladas e, por isso mesmo, irremediavelmente inaudíveis" (Leandro, 2012, p. 33). Por mais que a trilha sonora agonizante e os fotogramas borrados construam também essa atmosfera tensa, seu epicentro é o horror nunca totalmente comunicável da vivência escravizada. O filme acompanha, em seu movimento, o contorno desse monólito intolerável, vibrando a partir dos seus ruídos, ecoando sua presença fantasmática.

Com um dispositivo estético semelhante, mas com histórias completamente diferentes, em *A Paixão de JL* (2015), de Carlos Nader, ouvimos o áudio-diário do artista plástico Leonilson por cima das suas obras. Acompanhamos Leonilson por meio de suas fitas cassetes e sua produção artística em seus dramas românticos, suas relações familiares e o seu processo de adoecimento e morte, causado pelo HIV.

Se no filme de Rodrigo Ribeiro o vestígio do sujeito morto é sua carta, aqui temos enquanto rastro a voz e as obras artísticas do ausente. O corpo do artista entra, a partir da montagem, em profusão com sua própria arte: se Leonilson questiona, confuso, em seu áudio-diário "O

que eu sou?", o filme parece construir em retrospecto uma resposta de que ele é, agora, aquilo que restou — sua voz em áudio, suas obras em tela.

Ana Galizia, em *Inconfissões* (2017), também dialoga com uma das vítimas da pandemia do HIV na década de 1980. Nesse caso, a pessoa em questão é seu tio, Luiz Roberto Galizia, que foi um importante ator e diretor do teatro paulista. Remontando as fotografias e cartas deixadas por Luiz, Ana tenta reconstituir a imagem desse tio que nunca chegou a conhecer.

O curta faz questão de trazer à tona aquilo que havia de recalcado na história familiar: a homossexualidade de Luiz. A diretora pega de empréstimo o olhar íntimo de seu tio para reafirmar a todo custo a vivência sexual como parte integrante desse sujeito, tentando resgatar após a morte o reconhecimento público de sua sexualidade, antes discriminada. É um processo de acolhimento, não mais do tio em pessoa física, mas de sua memória enquanto algo sobrevivente.

Em todos os casos, estamos diante de filmes brasileiros do documentário contemporâneo que utilizam do material de arquivo para propor formas de relação com esses sujeitos ausentes. Narrados em primeira pessoa a partir das perspectivas de Timóteo, Leonilson e Luiz, podemos afirmar que as três obras elaboram, mesmo que de formas distintas, uma interlocução direta com esse morto — ainda vivo em seus resquícios — tecendo um testemunho por meio das lacunas de suas palavras e imagens sobreviventes. Essa conversa parece surgir justamente do manejo dos materiais de arquivo, deslocando áudios, cartas e fotos de seus contextos originais e ressignificando-os ao endereçá-los a nós, espectadores.

Colocando em primeiro plano o discurso do morto, os autores abdicam de uma presença enfática em seus próprios filmes para assumir uma postura quase que mediúnica. A pauta aqui não é tanto o luto sentido pelos cineastas, mas uma espécie de interlocução necromântica.

A opção dos cineastas pelo manejo, e por uma forma específica de manipulação dos materiais de arquivo, acaba por evidenciar uma perspectiva histórica de resgate da memória em seu estado lacunar. Ressonante à condição da imagem frente à morte, a memória, então, também vive "essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente" (Gagnebin, 2006, p. 44).

Tanto a diretora Ana Galizia quanto o cineasta Rodrigo Ribeiro são jovens realizadores com ainda poucas produções registradas. Chama-nos a atenção, contudo, que nessa pequena

amostra disponível já é evidente, em ambos os casos, a inclinação por uma estética calcada principalmente nessa condição fragmentária do arquivo, manejo que é também evidente em suas produções futuras, como em *Quem de Direito* (Ana Galizia, 2021) e *Sol Mata Lua* (Rodrigo Ribeiro, 2022).

Esse tipo de abordagem direcionada aos arquivos, realçando seus pontos de sutura, opacidade e parcialidade, parece atravessar uma série de jovens realizadores do cinema documentário brasileiro contemporâneo, como também é perceptível nas obras de Fábio Rodrigues e Amanda Devulsky. Nesse sentido, nos interessa uma investigação de como essas propostas estéticas oferecem contemporaneamente ferramentas discursivas por meio das quais é possível se estabelecer um contato com os mortos e suas existências.

Falar sobre a morte, sobre os mortos, é necessariamente também falar sobre a ideia de *pessoa*. E é justamente em torno dessa figura, *um alguém*, que grande parte das obras de Carlos Nader se estruturam. Apesar de pertencer a uma outra geração de realizadores, Nader tem sua produção concentrada principalmente entre os anos 2000 e a década de 2010, marcada de forma enfática pela produção de documentários que focalizam de forma individualizada um personagem central. Em torno dessas pessoas, Nader cria seus "retratos", explorando uma narrativa pessoal e investigando a performance pública de determinados sujeitos. Essa estrutura é evidente, por exemplo, no filme *Pan-Cinema Permanente* (Carlos Nader, 2008), em que o cineasta mobiliza arquivos e entrevistas para evocar a figura de Waly Salomão, na época recentemente falecido. É também mobilizando uma certa ideia de retrato que Nader produz uma série de outros filmes, como *Homem Comum* (Carlos Nader, 2015), *Eduardo Coutinho, 7 de Outubro* (Carlos Nader, 2013), *O beijeiro* (Carlos Nader, 1992), etc.

Interessa-nos, contudo, a especificidade que ronda seu filme *A paixão de JL*, documentário que não possui entrevista ou depoimento que não seja a *voz* do próprio arquivo. É esse tipo de minimalismo que também encontramos em *Inconfissões* e *A morte branca do feiticeiro negro*, um tipo de escuta direcionada exclusivamente para os *restos*, fragmentos que de certa forma conservam a agência desses sujeitos que já não estão mais presentes.

Percebemos então que, nos filmes que serão o foco dessa investigação, imagem e memória respondem juntas ao tensionamento causado pela relação entre desaparecimento, pela morte, e perpetuação, pela imagem. Indo além, soma-se a esse funcionamento prismático entre memória e imagem a condição do arquivo: este nunca apreende seu contexto em integralidade, mas sim por meio de uma amostra, ou seja, a partir de sua natureza

fragmentária. Os filmes em questão parecem se colocar conscientes dessa condição tríplice da imagem, da memória e do arquivo para convocar a partir disso a figura incontornável, não somente da morte enquanto o que produz esses fenômenos — mas do fantasma como testemunha e articulador desse discurso fronteiro. Praticam um tipo de política *da memória*, como nos fala Jacques Derrida:

Nem na vida nem na morte *apenas*. O que se passa entre dois, e entre todos os "dois" que se queiram, como entre vida e morte, só se há de *valer* de algum fantasma. (...) É preciso falar *do* fantasma, até mesmo *ao* fantasma e *com* ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e *justa*, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, *presentemente vivos*, que já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido. (Derrida, 1994, p. 10-11)

A categoria dos espectros ocupa então um papel essencial para o entendimento das dinâmicas estéticas e culturais expostas nos filmes. É ela que consegue de alguma forma traduzir a condição entre presença e ausência das imagens, a propriedade frágil e evanescente da memória e localizar entre vida e morte o testemunho vinculado pelos arquivos. A valorização de suas figuras enquanto pedras angulares acabam por reforçar ainda mais o indício de que as obras estão diretamente engajadas numa perspectiva histórica relacional, que não dissolve as contradições e as lacunas do discurso em prol de uma narrativa una e coesa. Parecem sim envolvidas em uma proposta que acredita no potencial do choque entre essas polaridades, colocando-as em constante movimento.

Entendendo o audiovisual como elemento ativo na construção das formas de vida no mundo moderno (Caiuby Novaes, 2009), surge a necessidade de entender como os filmes selecionados criaram mecanismos estéticos para a reconstituição desses sujeitos espectrais. Em seus esforços representativos, tais obras parecem se envolver com a problemática da cisão do visível (Didi-Huberman, 2018, p. 29): ao mesmo tempo em que traçam uma presença do sujeito, recriando os volumes afetivos de sua existência, carregam paradoxalmente consigo a afirmação de sua ausência.

Esse problema radical da condição da imagem e da memória nos abre para mais dois problemas correlatos. Se é possível afirmar que os filmes do corpus desta pesquisa reanimam, a partir da dialética da montagem (Eisenstein, 2002), traços dessas pessoas ausentes pela morte, chegamos a um ponto em que a divisão categórica entre vivos e mortos se fragiliza. O morto como ruína é ainda o morto como um *algo presente*. Essa desestabilização do “tudo ou

nada” entre vida e morte, reiterada pela cultura ocidental, acaba por abalar a própria concepção de indivíduo sustentado por ela mesma. Pelas palavras de Maurice Bloch, podemos chegar à percepção de que “compreender a morte significa necessariamente compreender o conceito de pessoa em uma determinada cultura” (Bloch, 1993)¹.

Esse tipo de definição tem sido amplamente discutido pela bibliografia filosófica e antropológica. É disso que trata o trabalho de Manuela Carneiro da Cunha em "Os Mortos e os Outros: Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó" (Carneiro da Cunha, 1978). Ao se debruçar sobre a escatologia Krahó, a antropóloga acaba por perceber que o domínio dos mortos, os *mekarõ*, cumpre um papel fundamental na formatação do mundo dos vivos por estabelecer uma fronteira para a esfera da sociabilidade. A configuração dos mortos enquanto alteridade absoluta é o que permite, nesse caso, afirmar e circunscrever os vivos como uma coisa diferenciada.

Nesse sentido, a noção de pessoa é retirada do campo metafísico para ser lida como um enredo de dinâmicas sociais, em que o "eu" não se define por essência, mas por seu contexto relacional. Para desenvolver um pouco melhor o que parece estar em jogo nas reconstituições propostas pelos filmes, poderíamos aliar a essa ideia as formulações feitas por Judith Butler em "Violência, luto e política", em que segundo a autora

(...) não podemos nos representar como meros seres limitados, pois os outros primeiros que fazem parte do meu passado não apenas vivem no entrelaçamento dos limites que me contêm (um significado de 'incorporação'), mas também assombrom o modo como eu sou, por assim dizer, periodicamente desfeita e acessível a tornar-me sem limites. (Butler, 2014, p.48)

Se as noções de indivíduo, pessoa, vida e morte mostram-se aqui como um processo contínuo de relações e não como algo completamente sedimentado, não seria possível afirmar que os filmes se posicionam nas linhas tensas que separam a polaridade dos vivos e dos mortos? Mesmo que de forma fragmentária, existe nas obras a continuação de uma narrativa cortada, mas não finalizada, pela morte. Esses sujeitos parecem insistir em existir a partir de suas "extensões metonímicas" (Carneiro da Cunha, 1978, p. 132), que, expostas ao princípio dinâmico do cinema, recompõem mimeticamente a matéria formadora de suas individualidades.

¹ Tradução proposta por Carolina Junqueira dos Santos na ocasião do curso "Corpo, Lacuna, Traço".

Começa a ficar claro que as obras amarradas nesse enredo filmico criam um arranjo singular que nos permite uma mobilidade estratégica. Os filmes, que foram lançados em espaços de tempo muito próximos entre si, possibilitam uma investigação de fôlego não só no eixo vertical, enquanto obras individuais e coesas, mas também no eixo horizontal, como um movimento de sensibilidade compartilhada que se conecta com outras práticas e temporalidades. Apresentam-se como um fenômeno cultural complexo da arte brasileira contemporânea, formulando pensamentos sobre temas de primeira importância como a morte, a vida, a memória e a concepção de pessoa.

É nessa atmosfera que se desenvolve nossa principal pergunta: *quais são os termos que regem esse diálogo entre vivos e mortos, mediado pelo arquivo e pelo cinema?* Nos interessa, portanto, uma perspectiva que seja capaz de realizar um cotejo entre as formas estéticas dos filmes com uma discussão mais ampla (e profícua) da relação entre morte e imagem, memória e linguagem. Partimos do entendimento de que, ao montar os arquivos desta determinada forma, as obras realizam a operação de *produção do morto*, que agora incorporado em uma obra artística, é capaz de dialogar com uma discussão política e teórica que envolve os processos de morrer, lembrar e se comunicar. Fazem isso com seus corpos espectrais, invocados pelos diretores a existir novamente em nossa malha social. Interessa-nos a composição desse corpo, suas possibilidades de ação e o processo técnico-ritual que lhes deu carne na imagem.

Construiremos essa investigação em três tempos. No primeiro capítulo, *Nas margens de um alguém — a evocação dos mortos*, trataremos de nos aproximar da matéria filmica a partir de uma primeira descrição das obras. Em seguida realizaremos uma discussão sobre a própria natureza dos arquivos, levando em consideração como os três documentários, por meio da montagem, mobilizam a ideia de "pessoa". Partimos aqui da hipótese de que os filmes são capazes de veicular em partes a personalidade desses sujeitos ausentes — Timóteo, Luiz e Leonilson — sendo a investigação da forma como as obras fazem isso o grande interesse do capítulo.

Propomos, neste capítulo, o conceito dos *arquivos da personalidade*, materiais — como a carta de Timóteo, as Fotografias do Luiz, o Áudio-diário do Leonilson — em que é possível constatar um encontro da técnica e da produção da pessoa. São objetos, entre imagens, cartas, áudios, que possibilitam uma ponte de contato entre nós e esses sujeitos ausentes. Elas nos

fazem denotar um corpo, uma pessoa, e fazem isso justamente porque evocam literalmente uma voz, uma escrita e uma imagem, que emanam todos de alguém.

Na segunda seção, *Diálogos necromânticos*, procuraremos delimitar como os três filmes estão inseridos em um expressivo campo do documentário contemporâneo brasileiro, os denominados filmes retratos. Estaremos discutindo, ao lado de autores como Claudia Mesquita e Luiz Carlos de Oliveira Jr., o empenho de nossas obras em produzir uma certa "gravidade do sujeito", nos atentando, contudo, para a especificidade do nosso corpus fílmico — em que, diferentemente dos exemplos usados pelos autores supracitados, o contato entre diretores e personagens é mediado inteiramente pelo arquivo, tendo em vista a inacessibilidade material das pessoas retratadas (já mortas na produção dos filmes). Discorreremos sobre essa possibilidade inusitada de diálogo, entre pessoas vivas (os diretores dos filmes e nós, espectadores) e sujeitos ausentes (protagonistas dos filmes evocados pelo arquivo). Mobilizaremos, para isso, uma série de autores que possam nos auxiliar na tentativa de entender como é sustentado, no tempo presente, os discursos ainda em primeira pessoa desses sujeitos já mortos. Nos interessa aqui, portanto, investigar o que justifica a permanência da agência social (Gell, 2018) dessas pessoas e como isso é recuperado e elaborado a partir dos filmes.

Por fim, no capítulo *À sombra do arquivo*, aproximamo-nos de uma discussão filosófica sobre a ontologia da imagem fotográfica e cinematográfica. A partir do diálogo com autores como Nancy, Blanchot, Bazin e Barthes, revisitaremos a relação entre imagem e morte, tomando como base nosso corpus fílmico. Buscaremos, com isso, edificar um conceito fundamental para a pesquisa: a ideia de "sombra" (e não mais de luz) como matéria formadora da imagem. Realizaremos uma breve incursão, a partir de Victor Stoichita e sua história da sombra nas artes, para demonstrar como a categoria do retrato, já devidamente conectada aos nossos filmes, estabelece uma relação longínqua com a ideia de sombra. Nosso objetivo com o capítulo é discutir a importância da não-visibilidade, do negativo e do reconhecimento da ausência como elementos constitutivos de qualquer linguagem, aspectos que assumem protagonismo nos filmes analisados. Com base nas reflexões de Judith Butler, Saidiya Hartman e Régine Robin, avaliaremos como a evocação dos sujeitos enquanto sombras emerge de uma postura ética dos realizadores frente à história de seus personagens. Gostaríamos de propor que a retomada dos arquivos nos filmes em questão é guiada por um princípio político reivindicatório comum, que busca integrar a história do Brasil às noções de ausência e perda. Ao final do capítulo, traçamos um panorama de como o reconhecimento da

sombra e sua materialidade estética possui uma relevância não apenas para os nossos objetos de estudo, mas para o cinema brasileiro contemporâneo como um todo.

1. NAS MARGENS DE UM ALGUÉM — A EVOCAÇÃO DOS MORTOS

*Queda dos corpos
ascensão dos duplos*
Régis Debray



Imagem 2: Detalhe da Relíquia de Santa Vitória (século III), Igreja Santa Maria Della Vittoria, Roma, Itália. Restos mortais envolvidos por uma escultura que mimetiza o corpo da santa. Fotografia de Carolina Junqueira, 2016.

1.1 Nossos filmes

Existe no arquivo um certo rumor — esse rumor é a voz dos mortos. Diante de nós temos três obras que se propõem a escutar esse murmúrio, fino e frágil, que emerge dos arquivos. Seguiremos essa proposta ao longo deste capítulo, realizando uma trajetória dentre os materiais compilados por cada um dos filmes. Tentaremos com isso nos aproximar da materialidade desses arquivos e seu papel na formação da ideia de pessoa, procurando entender quais são as propriedades que compõem esses corpos que julgamos espectrais.



Imagem 3: Fotograma do filme *Inconfissões* (2018)

No primeiro plano de *Inconfissões* somos levados até São Paulo, mas não antes de sermos apresentados, ao mesmo tempo, ao *ruído*. A cidade, como tudo no filme, só é acessível por meio do arquivo — condição essa que insere, logo de início, aquelas imagens em uma materialidade complexa. Um retrato qualquer de São Paulo nos conduziria para uma apreensão da cidade, seus prédios e janelas, sua atmosfera nublada e chuvosa. Essa percepção ainda ocorre, vejam bem, mas somada a uma camada de opacidade que nos chama atenção para o suporte técnico, seu lugar junto ao mundo: as nuvens cinzas da cidade são sobrepostas agora pelos riscos rosados da fotografia desgastada, fendas que invadem o espaço da cidade e nos revelam, ao rasurar, o tecido da imagem. É dessas ranhuras que surge uma certa *voz*

silenciosa, que passa quase despercebida, mas sem jamais deixar de transpor uma certa *impressão*.

Logo de início, em *A Morte Branca do Feiticeiro Negro*, somos também recebidos pela textura dos grãos, pela imagem de baixa qualidade, pelo desfoque comum aos filmes maltratados pelo tempo. Em alguns momentos a indefinição é tamanha que vemos os corpos negros, os quais aquelas películas provavelmente não eram preparadas para captar², se misturarem com a própria penumbra do ambiente, compondo assim a atmosfera agonizante e macabra construída pela trilha sonora.



Imagem 4: Fotograma do filme *A Morte Branca Do Feiticeiro Negro* (2020)

Mesmo em *A paixão de JL*, certamente dos três aquele com melhor resolução de imagem, somos ainda introduzidos no arquivo por meio da falha — o gravador capta a voz de Leonilson, mas não deixa de captar também os limites do próprio aparelho. Há algo que perturba a lisura, adicionando um relevo à voz. As respirações robóticas, longe de nos trazer somente os suspiros, nos levam também até à máquina de gravar, suas fitas hoje ultrapassadas, sua tecnologia obsoleta.

² Me refiro aqui à já tão discutida questão dos "cartões Shirley" da Kodak — pranchas de cor usadas para calibrar a colorimetria dos negativos da empresa em 1950. É evidente que há, em nosso caso, uma diferença clara, sendo essas imagens em preto e branco e não em cor. De qualquer forma, existem evidências explícitas de que não era uma prioridade de indústria da imagem produzir materiais aptos para captar corpos negros. Para uma discussão mais aprofundada, ver *Políticas do Design*, de Ruben Pater.

O arquivo, que geralmente impõe uma discussão relativa ao *tempo* e suas transposições, parece aqui estar propondo a construção de um certo *espaço* — o espaço sensível por meio do qual são evocados os mortos. Demoramos, é verdade, a realmente ter o conhecimento de que os sujeitos que acompanhamos (Timóteo, Luiz, Leonilson) são na verdade pessoas já mortas. Mas é como se desde o princípio certos vestígios dessa fantasmagoria fossem já implantados pelo caminho: combinada à fragilidade do arquivo, a também evanescência dos corpos e seus sujeitos. A ideia de rumor, de partida, é na verdade essencial para qualquer entendimento dos filmes. Isso porque, nos três casos, somos levados a criar uma certa intimidade com o silêncio e com o escuro, de onde emergem esses discursos fronteiraços entre vida e morte. É ajustando nossas pupilas e ouvidos que somos capazes agora de também sentir o *ruído* — sendo esse aquele corpo estranho que *suja* a imagem, a *arranha*, imprimindo no veículo comunicacional uma marca da morte e do desaparecimento.

Aqui a própria ideia de *ruído* se apresenta, de certa forma, como uma concepção paradoxal. Algo nos é comunicado por uma ausência, por um rastro vazio, que ao invés de nos apresentar um objeto pura e simplesmente — o subtraí. É comum, realmente, que qualquer presença do *ruído* seja vinculada à ideia de *perda* ou *falta* (de qualidade). Estamos propondo que esse elemento estabelece também uma conexão com uma certa potência da morte. Acreditamos que é a partir dessa ausência que um campo específico se cria, um terreno pelo qual poderemos nos tornar aptos a sentir os corpos subtraídos dos mortos, suas existências enquanto imagens, seus movimentos enquanto sombras.

Voltemo-nos para as matérias que formam esses três espectros. Podemos constatar de saída que são certamente filmes minimalistas, que utilizam poucos recursos estéticos. Enquadram-se naquilo que vulgarmente se chama de "filmes de montagem", sendo praticamente todas as suas imagens e sons produções prévias. Usam também um limitado número de "fontes" arquivísticas, escolhendo de forma precisa um certo direcionamento.

Inconfissões talvez seja dentre os três aqueles que possui um "núcleo" mais bem definido, gerando a impressão de que todo o material do filme foi ou feito pelo próprio Luiz (seu protagonista) ou endereçado a ele por outrem. As cartas, fotografias e filmagens do curta — todos feitos de maneira supostamente amadora — giram em torno de sua *pessoa*. Mesmo quando sua presença não é explícita, é como se as imagens das cidades, os retratos dos passantes na rua, os registros dos rostos masculinos e suas poses nuas, fossem todas produzidas pelo seu olhar. Quando a câmera não o mira, é ele quem mira o mundo, dando um

significado especial para a denominação técnica da câmera "subjativa", esse tipo de plano específico que compartilha com o público a sensação da primeira pessoa. Mesmo quando olhando o externo, Luiz frequentemente realiza o gesto significativo que dá cartaz ao filme: usa o espelho para capturar ao mesmo tempo a imagem do mundo e uma imagem de si.



Imagem 5: Fotograma do filme *Inconfissões* (2018)

No caso de *Inconfissões*, não é somente por meio do *ruído* que é acrescentada ao filme uma certa tensão. Em seu início, as imagens que começaram em planos gerais da cidade de São Paulo vão aos poucos focalizando um lugar específico, passando da cidade para bairros (Itaim Bibi), de bairros para ruas (Iguatemi), e das ruas para uma casa — a morada da família Galizia. Antes mesmo de vermos pela primeira vez o rosto de Luiz no curta, escutamos em *over* uma voz que lê um laudo psiquiátrico. Sobreposto a um supostamente inocente almoço de domingo, gravado por uma câmera *super 8*, escutamos:

"Instituto de psicologia médica, síntese de observação psicológica. Nome: Luiz Roberto Galizia. Idade: 16 anos. Interesses: Predominante nas ocupações legais, literárias e das ciências sociais e humanísticas. Demonstra interesse também no campo das artes em geral. Personalidade: apresenta um quadro com acentuados traços de inferioridade e insegurança, sobretudo afetiva. Revela uma enorme necessidade de autovalorização e projeção, adotando uma conduta que ele mesmo reprova sentindo-se culpado, incapaz e pouco querido pelo grupo. Tentativa de autoafirmação através de devaneio. Problemática sexual e familiar buscando intensamente o afeto e a comunicação com os pais. Como consequência está oprimido com acentuados traços ansioso-depressivos. Conclusão: foi indicado psicoterapia de grupo. São Paulo, maio de 1968." (Inconfissões, 2018)

Deixemos de lado a incrível coincidência da data inscrita no diagnóstico e nos atentemos para esse primeiro gesto de contraste. Antes mesmo de sermos apresentados às suas cartas, à sua voz, somos inseridos no mundo de Luiz por um laudo externo e violento, que para descrever o sujeito usa de terminologias médicas e patologizantes, em claro desacordo com todos os outros arquivos (pessoais) que compõem o filme. A grande tensão proposta pela montagem nesse momento é na verdade essa "problemática sexual e familiar" da qual fala o laudo, em que fica implícito *um algo de errado*: quais foram as motivações que levaram à realização de um laudo psiquiátrico de um adolescente de 16 anos na década de 60? Há aí uma certa noção de perturbação, novamente, operada na lisura desse discurso familiar, um almoço que é agora rasurado por um *problema*. A câmera, manuseada por Luiz, perambula entre os cômodos e agentes familiares, que ali se encontram tranquilos em suas performances diárias. *Inconfissões*, título do filme, surge logo após essa cena sintética, em que podemos sentir uma atmosfera tensa que abriga um não dito, algo de não confesso. O título é acompanhado, no som, por uma sirene, que cessa na passagem do próximo plano: uma fotografia de Luiz rasgando uma cartolina rabiscada, onde lemos em rosa a palavra "puta".



Imagem 6: Fotograma do filme *Inconfissões* (2018)

Atentemo-nos novamente para a forma com que essa problemática foi inserida. Ninguém precisou nos contar explicitamente a tensão que ronda essa família. Quem se encarrega disso é

a própria montagem, que faz uso de uma certa estrutura lógica (há laudos quando há doenças, ou suspeita delas), mas que antes disso introduz essa questão por meios sensíveis (sobreposição de certas imagens a certos sons). O que observamos aqui é uma estrutura antagônica semelhante àquela que encontramos no primeiro plano do filme, em que a imagem da cidade de São Paulo é rasurada pelos *ruídos* do arquivo. Seja pela montagem, seja pela própria condição material do arquivo, existe o ensejo de fazer com que vejamos para além da própria imagem, evidenciando que existe uma camada ainda por ser vista, algo que habita o corpo visível do filme para além dele mesmo. É a edificação de uma presença oculta, mas que nos toca pelos olhos. Ora, essa é a constituição do fantasma, esses corpos evanescentes que estamos propondo que são encontrados juntos aos arquivos (como não cansam de reafirmar os mais variados filmes de terror). Mas esta propriedade furtiva também ressoa a condição de invisibilidade e ocultamento que constantemente atravessa a vivência homossexual, rechaçada dos meios públicos e privados por um pensamento homofóbico e patriarcal.

Há portanto duas tensões que permeiam a composição do filme: uma primeira, de domínio estético, que presentifica a questão da *falta*, instaurando uma certa fantasmagoria por meio dos *ruídos* do arquivo, sua condição material; e uma segunda, de domínio social-político, que será mais desenvolvida ao longo do curta, na qual é discutida a questão da sexualidade de Luiz e sua não aceitação por parte da família — seguida da precoce morte do protagonista pela epidemia do HIV (fartamente negligenciada por afetar, em seu princípio, principalmente homens gays, travestis e trabalhadoras do sexo). Uma influi na outra por meio da montagem, inserindo a propriedade material do arquivo (as imagens desgastam, se decompõem como todas as coisas) numa problemática mais ampla que envolve uma discussão política sobre a questão da discriminação sexual e o trato com os mortos. Continuaremos a seguir a trajetória de Luiz, mas sempre acompanhados por uma certa desinquietação, certamente propiciada pela trilha sonora que pontua desconforto, entre silêncios e sirenes, além da presença constante das manchas que cobrem a pele da imagem.



Imagem 7: Fotogramas do filme *Inconfissões* (2018)

Fato é que essas duas questões surgem da tentativa de apreensão de quem era, mas sobretudo de *quem é*, esse sujeito. Sua personalidade segue sendo a organizadora de todo o filme, instância essa que a montagem nunca abre mão de se manter próxima. A presença de Luiz, quando não apresentada pelo seu próprio corpo, está implícita na proposição de um olhar: vemos o mundo visto por ele, suas fotografias e seus parceiros, suas dubiedades e questões. Temos então, de diferentes formas, um corpo ora olhando, ora sendo olhado — dinâmica essa que o protagonista parece conscientemente se apropriar (não à toa sendo ele um ator e dramaturgo). Se sua sobrinha hoje faz uso do aparato cinematográfico para criar uma relação com esse sujeito ausente, e compartilha conosco essa aproximação, é de certa forma acompanhando também o próprio gesto do tio, que frequentemente usava a câmera para propor formas de encontro. É através da objetiva que Luiz se relaciona com o mundo, com sua própria família, seus parceiros e seu grupo de teatro. Gravando e sendo gravado não tanto com um fim artístico delimitado, mas antes mesmo como uma ferramenta social — aquela por meio da qual se pode construir um *vínculo*.

Existem, contudo, dois pontos claros de quebra da diegese do arquivo, ou da sensação profunda dessa presença. O primeiro deles é o próprio uso da trilha sonora, que é logo absorvido como um artifício do meio cinematográfico para sublinhar certos sentimentos e conduções sensíveis. O segundo, e esse nos interessa de forma mais detida, é composto pela narração das cartas que é feita por atores, principalmente aquelas que têm Luiz como autor. Nesse momento, o que fica claro para nós, é que definitivamente *não é ele quem está ali*, mas sim alguém que o emula. Esse ponto de "farsa", contudo, não deve ser lido como uma falha ética nem mesmo estética de *Inconfissões*, como se esse aspecto depusesse contra a eficácia

do filme. Muito pelo contrário, ainda é arrebatadora a presença de Luiz ao longo de todo o curta. Sublinhar que a narração não é o que sustenta essa experiência serve aqui para que possamos entender melhor como os filmes operam em suas estéticas a produção dessa experiência em um certo regime de liminaridade.

Temos então na obra um número muito sucinto de materiais que nos propiciam esse tipo de laço: fotografias e filmagens realizadas por Luiz, das cidades, dos seus companheiros e da sua família; cartas escritas por Luiz endereçadas aos "Galizia" (narrada por atores) e por fim aqueles materiais que não foram produzidos pelo protagonista, mas sim para ele: retratos de Luiz, cartas de amigos e namorados (também narradas por intérpretes), etc.

O contraste entre esses materiais, que pudemos observar na primeira sequência do almoço em família, também pontua dois outros momentos significativos. Escrevendo para sua família de Berkeley, para onde fora fazer doutorado, Luiz fala sobre suas atividades cotidianas e descreve seu pequeno apartamento. Na imagem, vemos alguns planos das ruas da cidade, das instalações do pequeno *flat* e progressivamente, enquanto o tom banal da carta narra sobre "o doce sol da Califórnia", adentra na sequência um homem que aparenta ser um dos parceiros de Luiz. As fotografias e filmagens são postas então como o fora de campo da carta — aquilo que foi subtraído do trato familiar. Doce, aparentemente, não era apenas o sol da Califórnia. Somos apresentados então, de forma enfática e visual, a essa vivência sexual que não tinha espaço de expressão junto à família. Se Luiz narra detalhadamente o momento de escrita da carta, os espaços do apartamento e até mesmo o prato de comida que está preparando, é também com esse mesmo cuidado que o conteúdo sexual/afetivo de sua vida é ocultado. E é nesse sentido que a montagem e a direção propiciam esse embate, contrastando o apazível "mil abraços, do Luiz", endereçado aos Galizia, com uma fotografia em que encontramos Luiz nu, apenas de sapatos, frente a uma janela — provavelmente fotografado por um outro homem, seu parceiro.



Imagem 8: Fotograma do filme *Inconfissões* (2018)

Em outro caso, também escutamos uma carta de Luiz endereçada a sua família, mais especificamente para sua mãe. Nela é narrado um sonho:

Mamãe, meu sonho é mais ou menos isso: eu, bebê, numa banheira na nossa antiga casa, tremendo de frio e a água correndo. Tenho sonhado muito e tornei-me prático em me lembrar dos sonhos. O mais impressionante foi na semana passada. Soube que tinha tido um filho que me amava muito, mas tive que abandoná-lo em Berkeley ainda bebezinho para voltar ao Brasil. Minha interpretação: o bebe sou eu mesmo, que admira muito seu pai, mas tem que morrer para sobreviver como adulto. (Inconfissões, 2018).

Na imagem, acompanhamos as fotografias e vídeos de uma viagem de Luiz, possivelmente para o interior do estado californiano. Em meio às árvores da floresta temperada, uma cabana e três homens. Nas fotos, ora vemos Luiz amarrado e com o pênis ereto, ora solto e com uma flor sobre a orelha. E justamente no momento de narração da carta em que se diz sobre o bebê na banheira da antiga casa, vemos as fotografias de dois homens adultos se banhando ao ar livre.



Imagem 9: Fotogramas do filme *Inconfissões* (2018)

Em ambos os casos temos uma contraposição entre duas formas de discurso produzidas pelo protagonista: suas fotografias (feitas para si e para seus parceiros) e suas cartas (feitas para si e para sua família). Existe a tentativa de evidenciar um jogo entre exposição extrema e ocultamento, operação essa que dá título ao filme e é sublinhada por uma série de fotografias que valorizam os motivos das máscaras e dos encobrimentos, elementos esses que entram explicitamente em diálogo com a ocupação de Luiz enquanto ator e pesquisador de teatro.



Imagem 10: Fotogramas do filme *Inconfissões* (2018)

Temos, então, a insistência de localizar a história de Luiz nesse entremeio, entre família e sexualidade, tendo agora a agência de sua sobrinha, Ana Galizia, como uma forma de deslocar as forças dessa equação. Talvez seja por isso que percebemos, ao mesmo tempo da fantasmagoria que ronda sua presença, uma certa vivacidade — as experiências de Luiz nos contagiam, criam um contentamento, uma felicidade tímida.

Ao invés de reivindicar uma luta pura e simplesmente por visibilidade, contra a violência operada pelo discurso familiar e patriarcal, o filme parece antes dançar com o invisível — é ele ainda parte da estrutura filmica, como podemos atestar, manifesto por meio das lacunas do arquivo, suas rachaduras constituintes, das quais surge agora um corpo, o corpo do morto. Ao encontrar o arquivo do tio, como narrado brevemente ao final do curta, a diretora se dispõe a ouvir essas vozes antes subtraídas, propondo-se a realizar um mergulho nos restos do seu tio. Faz isso, porém, preservando ainda sua natureza fragmentária. Surge disso uma ruína-Luiz, um resto e seus *ruídos*, pelos quais nos relacionamos agora com esse sujeito.

-

Em um plano preto e branco, um pássaro escuro sobrevoa a campina. No som, escutamos o rascar de um ruído agonizante — é assim que adentramos em *A morte branca do feiticeiro negro*. O filme, econômico em sua forma, possui 10 minutos e pode ser dividido em três momentos, todos eles transversalmente atravessados pela carta de suicídio de Timóteo, homem escravizado do Brasil Império. Acompanhando esse relato pungente, temos a também marcante música "Eká", de Juçara Marçal e Cadu Tenório, única trilha sonora do filme. O curta conta, para além desses elementos, com duas cartelas — uma inicial e uma final — que funcionam, de certa forma, como um prólogo e um epílogo. De saída, a obra sublinha:

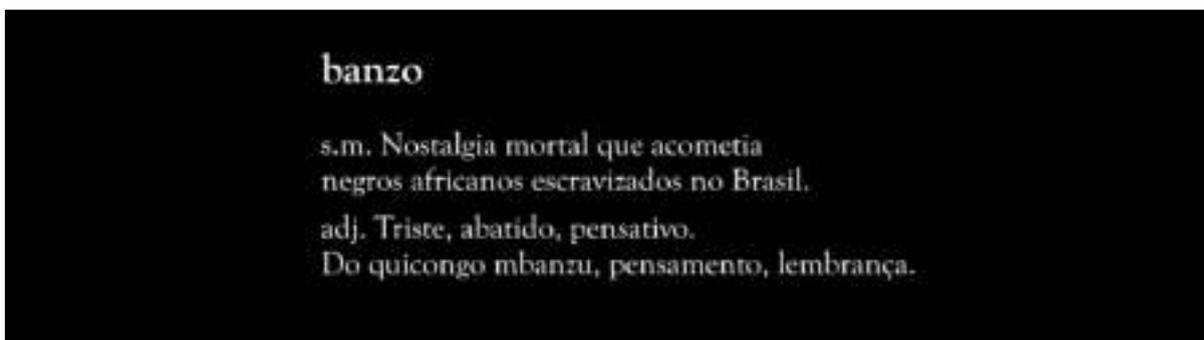


Imagem 11: Fotograma do filme *A Morte Branca Do Feiticeiro Negro* (2020)

Descrevendo logo de cara o sentimento do *banzo*, somos ambientados, em seguida, por uma série de filmagens feitas no início do século XX no Brasil. São imagens provenientes de antigos e mal preservados filmes, dentre eles ficções, atualidades e publicidades. A montagem focaliza, sobretudo, corpos negros captados pelas câmeras, dando ênfase ao alto grau de deterioração das películas. Vemos novamente, como em *Inconfissões*, a atenção direcionada para o *ruído*. Esse elemento, organizador da estética do filme, também encontra reverberações na própria escrita de Timóteo, que deliberadamente é sobreposta como uma espécie de

legenda aos vários planos do curta-metragem. A transcrição se mantém fiel ao português arcaico da carta, nos garantindo um acesso às marcas temporais que permeiam o documento:

Perdaõ
A muito tempo que tenho dezejo de não existir
pois a vida me hé abborrecida
porem não existindo não será mais
pois quem pode viver sem ter desgostos
que vá vivendo
A Jaia Pombinha e a toda família d'ella
sou muito grato
por isso pesso pelo amor de Deos
Perdaõ,
sendo que com esta a 3a vez
que eu tenho tentado contra minha existência
porem quem não quer viver
nem deve tomar vidro
e nem sollimão
pois só são lentos a quem tem amor a vida.

(Morte branca do feiticeiro Negro, 2020)

A condução das imagens realizada pela carta de suicídio mergulha esses arquivos numa atmosfera tensa, ressoando em todo canto a absurda violência perpetrada contra milhões de africanos que foram sequestrados e trazidos ao Brasil enquanto escravizados. Imagem e sujeito (em estado de *banzo*) se encontram num estado compartilhado de fragmentação e fragilidade. Novamente podemos observar o encontro entre uma questão estética, entre *ruidos* e sons agonizantes, e uma questão social — o desmantelamento das redes de sociabilidade que fazem parte essencial da escravidão e inserem esses sujeitos escravizados em uma forma de vivência cruel e insustentável.

O hálito putrefato da história escravagista corrói a superfície lisa da película. Por meio do *ruido* é criada uma atenção para essa estranha textura de agonia, um volume que até então a imagem não era capaz de reconhecer por si só. O próprio filme teve de ser enterrado e roído pelos vermes, mas ainda assim sobreviver em frangalhos para nos fazer lembrar. Não vemos

uma imagem sequer de Timóteo, mas sabemos que ele é negro. Não testemunhamos exatamente de onde ele escreve, mas sabemos que é o inferno.



Imagem 12 e 13: Fotogramas do filme *A Morte Branca Do Feiticeiro Negro* (2020)

Nesse primeiro momento, existe a configuração de alguns núcleos mais ou menos bem definidos. Em primeiro lugar podemos perceber a insistência nas imagens de casas grandes, todas construídas no campo e seguindo padrões coloniais. Ao lado destas, formatando uma certa constelação do poderio colonial, temos imagens de um álbum de família, todo composto por pessoas brancas que aparentam pertencer a um contexto social privilegiado.



Imagem 14: Fotogramas do filme *A Morte Branca Do Feiticeiro Negro* (2020)

Em oposição, há um outro núcleo composto de planos de pessoas negras, quase toda enquadradas em algum tipo de trabalho braçal. Vejamos como existe aqui uma clara proposição de contraste: as pessoas brancas, vindas também do arquivo, são fotografadas em espaços internos, posando e com roupas engomadas. As pessoas negras, por outro lado, são sempre fotografadas ao ar livre, trabalhando no cuidado de crianças brancas, no campo ou na beira do rio. Relacionadas ao poder colonial, suntuosas casas pintadas de branco, que para serem captadas em sua integralidade, precisam de um grande plano geral. Às pessoas negras, pequenas casas de pau-a-pique. Conectando esses dois grupos sociais, por intermédio de uma relação de poder desigual e violenta, a mercadoria sobre a qual se organiza grande parte da monocultura do plantation é sublinhada por planos detalhes: os grãos de café, os pés de algodão (com falta significativa da cana de açúcar).





Imagem 15 e 16: Fotogramas do filme *A Morte Branca Do Feiticeiro Negro* (2020)

É impossível atravessar essas imagens sem antes sentir uma constante sensação de assombro. O que o filme efetua, ao sobrepor a presença fantasmática de Timóteo a esses arquivos, é devolver um certo peso a todos esses registros, que agora refletem a brutalidade que funda a realidade social do Brasil. Em troca, essas imagens parecem construir uma certa constelação dos elementos que atravessavam a vida de Timóteo enquanto escravizado. E realizam, por meio dessa relação, uma amálgama temporal desconcertante, evidenciando uma continuidade das estruturas coloniais no século XX e no século XXI³.

Entrecruzando todas essas imagens, um plano específico chama atenção. Nele vemos um homem negro, em plano médio, encarando frontalmente a câmera. Em um movimento lento, ele repousa a mão sobre o próprio pescoço, o apertando levemente. Vemos Timóteo — mas sem o ver. Sentimos a sua angústia espalhada por dentre outros corpos e outros tempos, derramando uma melancolia que ressoa, precisamente, a ambiguidade entre individual e coletivo que marca o sentimento do *banzo*.

³ Sobre esse assunto, o diretor certa vez contou uma anedota significativa: várias pessoas perguntaram-lhe de onde eram aqueles registros filmicos da escravidão, indagando como havia tecnologia disponível para tal ato naquela época. A resposta era simples: não havia. Todas as imagens em movimento foram capturadas no pós-abolição. Esse tipo de questão evidencia que: 1, realmente o imaginário e o funcionamento social brasileiro permanecem presos às estruturas escravistas; e 2, o filme realiza essa junção de tempos de maneira tão precisa que realmente temos a sensação de sermos transportados novamente para o ambiente violento da colônia.



Imagem 17: Fotograma do filme *A Morte Branca Do Feiticeiro Negro* (2020)

Passando para a segunda metade do filme, encontramos um deslocamento: as imagens em preto e branco dão lugar às filmagens em cor, ainda marcadas ora ou outra pela captação em baixa definição. São imagens produzidas para a ocasião do filme que dão prosseguimento a essa sobreposição de temporalidades proposta na primeira metade. Sobre elas, a carta prossegue:

Muito addemirava me não receiar-se com o meo gênio

naõ fazer um acerto para mim

pois naõ acho doudice n'esta proceder.

Naõ há tempo a perder!!!!
Poz-me preciso declarar que nem foi eu,

nem sabedor daquella infaime papel,

e n'elle achava-me inocente.

Se faço esta declaração é para livrar que vaõ ao Inferno,

estas almas que despistaraõ suas conciencias!...

Naõ persuadão-se que eu fiz,

digo: que cometi este attentado,

por temêr o que estava-se fazendo;

pois para passar melhor, não havia que temêr:

as razões são outras,
pois a sepultura será sabedora,
e não este infame lugar, digo
e não esta terra de vivos.

(A morte branca do feiticeiro negro, 2020)

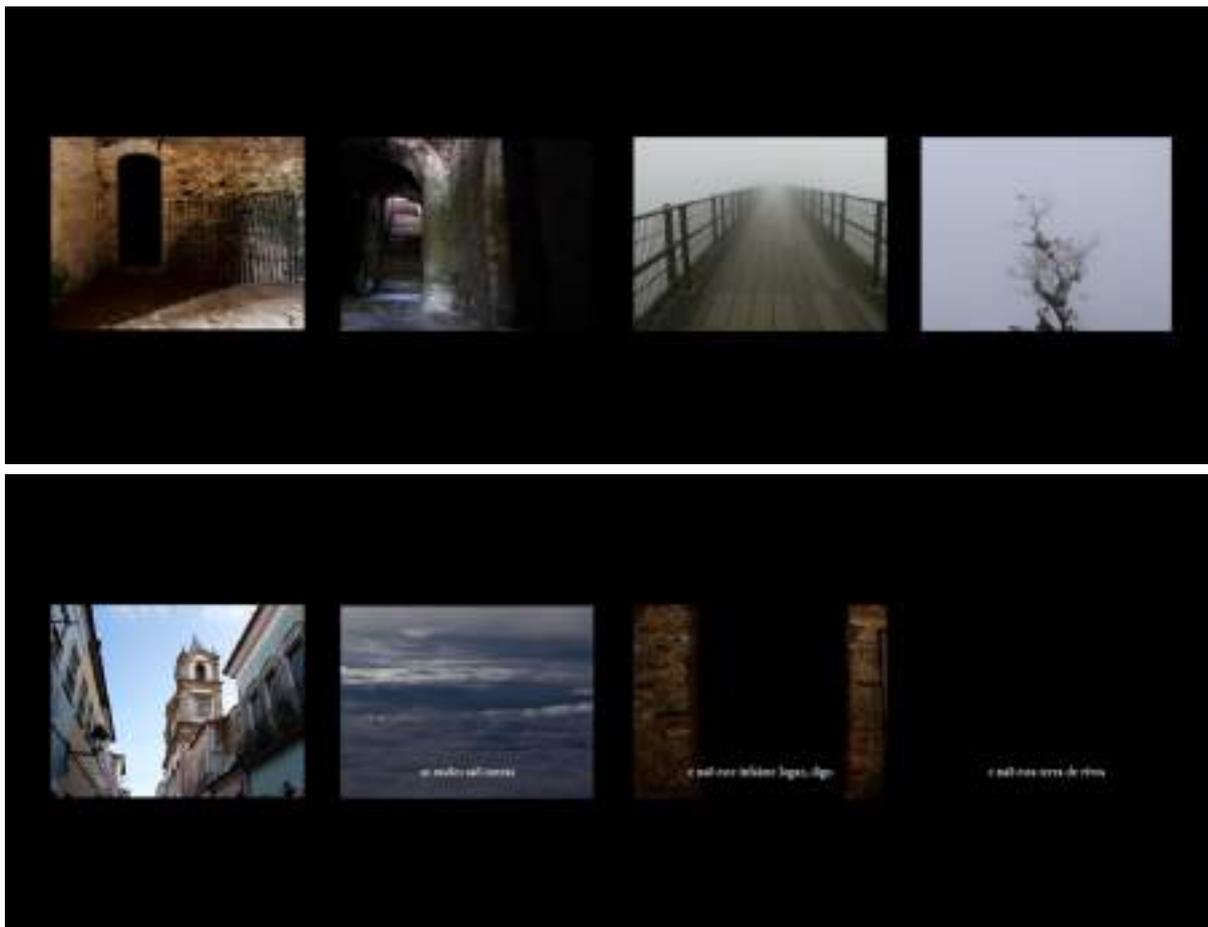
Para ressoar o texto de Timóteo, as imagens constroem uma espécie de fantasmagoria, usando para isso uma série de elementos: ruínas, assentamento de velas, cemitérios, campos queimados, nevoeiros, nuvens e galhos retorcidos. Existe uma deriva por dentre esses *restos*, cenários evanescentes que encarnam uma materialidade atravessada pela ideia de desaparecimento — as velas se consomem, assim como o ferro enferruja e se desgasta. Os corpos padecem, como uma pradaria pega fogo.



Imagem 18: Fotograma do filme *A Morte Branca Do Feiticeiro Negro* (2020)

Há também a proposição de uma trajetória, efetivada em alguns planos em *travelling* frontal. Neles encaramos estradas, pontes e abismos, para os quais a câmera caminha lentamente. O sentir desse movimento, que começa nos pássaros, transita entre trilhos de trem, pelas ruas de Salvador, acompanha as nuvens e os galhos tortuosos de uma árvore, termina com a câmera sendo engolida pelo quarto escuro de uma ruína colonial. Seguir radicalmente o caminho ditado pela carta leva inevitavelmente ao fim da imagem. A morte é esse breu, de onde nenhuma imagem surge — a ruína, o morto, é aqui a sua possibilidade de apreensão, sendo esse um corpo negativado, marcado por uma ausência constitutiva, mas que ainda assim emerge no campo sensível.

É seguindo o desafio de fitar o escuro que encontramos, paradoxalmente, a única imagem possível de Timóteo. Para se estabelecer um contato com essa existência é preciso que haja antes um reconhecimento de sua natureza fragmentária e espectral, que não são aqui somente floreios metafóricos, mas elementos que fazem parte integral do seu ser. "Pois a sepultura será sabedôra e não este infame lugar, digo, e não esta terra de vivos", nos diz os últimos versos da sua carta.



Imagens 19 e 20: Fotogramas do filme *A Morte Branca Do Feiticeiro Negro* (2020)

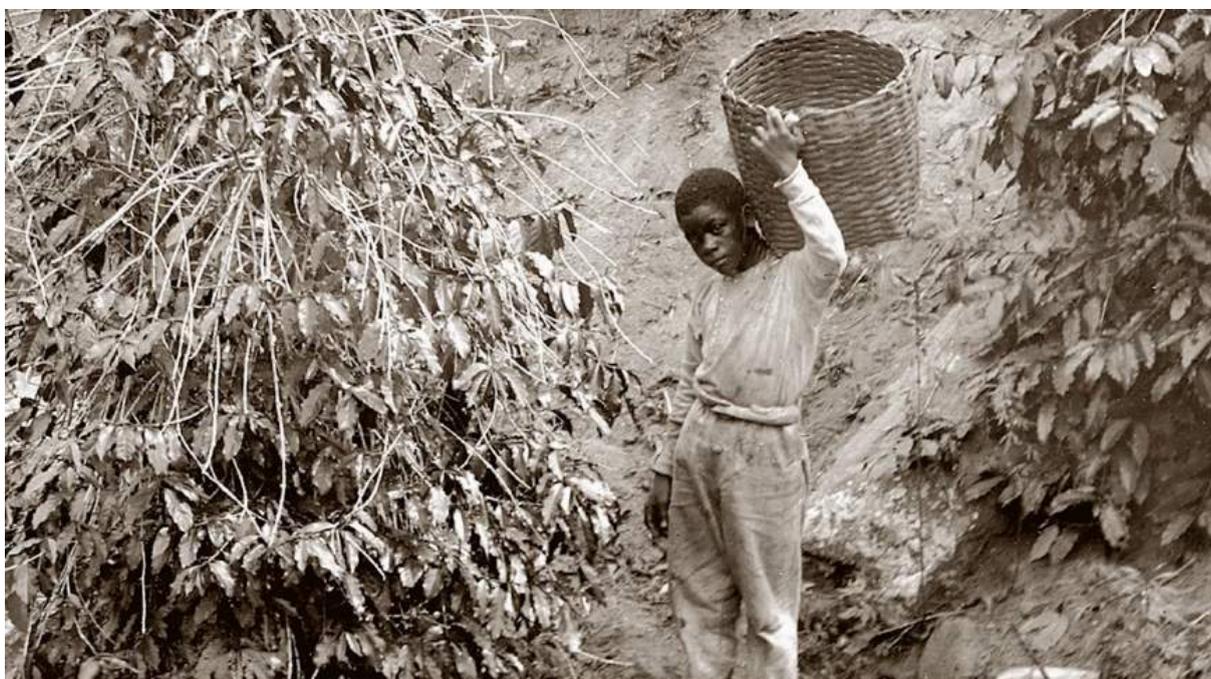
Por isso que adentrado o escuro, terminada a carta, o próprio filme *não acaba*. Ele nos dá ainda uma sequência a mais que guarda o cristal de todo o seu funcionamento estético, aquele que nos mostra que o gesto de montagem é a ferramenta pela qual se tenta fazer jus a essa história soterrada.

Após o escuro, um *rosto* surge. O rosto sem nome de um garoto negro em uma lavoura. Ele olha obliquamente para a câmera enquanto carrega nas costas um balaio de palha. Num lapso, pensamos: esse é Timóteo. Mas a montagem se ocupa logo de frustrar nosso desejo de unidade, mostrando outras 9 pessoas negras, também trabalhando na mesma lavoura, que

igualmente se dirigem para a câmera que as fotografa. Não se trata então de Timóteo, mas da sombra do seu estado de sofrimento, que ressoa em todos esses olhares.

São planos próximos dos seus rostos, com expressões franzidas, desconfiadas e que claramente denunciam uma separação hostil entre quem vê e quem é visto. O menino, então, *não é* Timóteo, mas estabelece um jogo de ausências cruzadas com esse: oculto, Timóteo só possui a *letra* que o nomeia, a carta que faz lampear uma história, que toma corpo agora nesse garoto sem nome, do qual nada sabemos, a não ser sua circunscrição em um funcionamento colonial perverso e cruel. Não *é* Timóteo, mas *poderia ser*, e por isso em um breve momento ele *é*.

Um *zoom out* termina o filme, mostrando que na verdade todas essas pessoas fazem parte de uma mesma e única foto, reafirmando essa linha movediça entre a melancolia individual e o sentimento compartilhado do *banzo*. Cada uma delas carrega em si essa *kalunga*, o cemitério do seu passado. A autoridade desses discursos que vêm do além nos impõe uma quebra com o estado paralítico em que nos encontramos na sala de cinema — frente ao real, a urgência da reação. Um rochedo enorme nos interpela, e sua consistência é inegável.





Imagens 21 e 22: Fotogramas do filme *A Morte Branca Do Feiticeiro Negro* (2020)

-



Imagens 23: Fotograma do filme *A Paixão de JL* (2015)

Uma figura humana vazia sobre um fundo preto é atravessada pelo binômio "*TRUTH / FICTION*". A imagem, que abre o longa-metragem *A Paixão de JL*, é antecedida por um

alerta: "o conteúdo desse filme apresenta ficção e realidade". A tela de Leonilson, aqui negatizada (seu original tem o fundo branco e o contorno preto), é uma das tantas obras do artista plástico cearense que serão montadas pelo filme. Ela é logo precedida por uma sequência de arquivos que ilustram acontecimentos marcantes do ano de 1989: o rebelde desconhecido que para os tanques em Pequim, a comemoração eufórica pela queda do muro de Berlim e o discurso inflamado de Fernando Collor, candidato na primeira eleição pós ditadura militar no Brasil.

Passada essa compilação de imagens históricas, iniciando o filme, vemos o plano detalhe de uma fita cassete em um tocador. No meio da ebulição social, uma calma *voz*. Essa fita faz parte do arquivo principal da obra — o áudio-diário gravado por Leonilson do início de 1990 até 1993, ano de sua morte. Por meio das fitas escutamos uma série de relatos sobre suas confissões amorosas, seus processos artísticos, viagens e desventuras na cidade, sua relação com a família e amigos. As bobinas começam a girar e ouvimos Leonilson nos contar um sonho:

É a segunda vez que eu sonho... que eu tenho medo de uma pessoa que vive livre, *assim fora*. Ele vive fora de casa e é completamente livre. É um pan. E... toda vez que eu o vejo se aproximar, eu fecho a porta. Vou fechando fechaduras por fechaduras, trincos, tudo. Eu sei que ele é completamente inofensivo. Quer dizer, eu não sei nada... Eu nem sei porque eu fecho tantas portas, mas eu fico horas fechando as fechaduras das portas. E ele fica tocando nas grades da janela, tipo uma harpa. E eu não consigo encarar. Eu não consigo nem pensar nisso. É estranho né, eu sonhando. Aí eu sonho que eu acordei e começava a gravar o sonho. (A paixão de JL, 2015)

Na imagem, duas investidas: num primeiro momento, vemos as palavras usadas por Leonilson imprimidas como breves legendas em cima do gravador — recurso estético já usado por Nader em seu outro filme, *Pan-Cinema Permanente* (2008). Num segundo momento, a tela é invadida por vários feixes luminosos, que nos conduzem para o plano de um irreconhecível corpo à contraluz. O que vemos é uma espécie de sombra animada, ressoando as figuras humanas de traço e vazio que povoam o trabalho de Leonilson. Essa personagem dedilha os bastões de uma grade, emulando a "pessoa livre" do sonho que escutamos. Ao final da sequência, uma das obras de Leonilson nos diz: "pulo sem paraquedas, em breve terei 33 anos, morro pela boca, vivo pelos olhos".



Imagens 24 e 25: Fotogramas do filme *A Paixão de JL* (2015)

Em menos de 5 minutos, o documentário já nos apresentou a grande maioria dos materiais que farão parte da sua composição fílmica que, ao todo, tem pouco mais de 1 hora. Nesse esforço significativo de síntese, as principais questões já estão postas: um mundo em efervescência e transformação iminente; um sujeito lírico que tenta lidar, por meio da arte, com essa realidade social e suas próprias questões subjetivas; o arquivo de onde surge essa

voz sem corpo; a tentativa do filme de traduzir em termos visuais e sonoros o universo sensível proposto por esse material.

Leda Catunda, artista plástica e amiga de Leonilson, certa vez o caracterizou como uma "esponja", pela sua apurada sensibilidade. As referências do dia a dia, da vida política, dos filmes assistidos, da conversa com os pares, não tardavam em encontrar vazão em sua produção artística. O que está em jogo no filme é a avaliação desse sujeito trapezista, que mediava um fluxo constante entre interno e externo. O longa procura, dessa forma, se aproximar desses processos subjetivos que fundam a *pessoa* e a obra de Leonilson. Para isso, contudo, não faz uso do olhar analítico dos historiadores de arte, ou de relatos de pessoas próximas (como é o caso do filme *Leonilson, sob o Peso dos Meus Amores* [2012], feito também por Nader para o Itaú Cultural). Prefere antes escutar a própria *voz do arquivo*, seu discurso parcial e fragmentário, passível de montagens e fabulações — de onde emergem verdades e suas ficções.

Logo após escutar uma breve passagem do jornal nacional apresentando as medidas econômicas catastróficas do governo Collor, escutamos Leonilson falar:

São seis horas da tarde do dia doze e eu acho que a maioria das pessoas está completamente louca, sabe? com a situação do país. E... eu acho um máximo de repente no meio desse *heavy metal* todo, né, que é o mundo da gente, assim, todo mundo lutando pela sobrevivência, maior loucura, total, aí tem um cara que dedica o tempo dele pra fazer uma obra de arte, uma coisa assim delicada, uma coisa amorosa, romântica, sabe? um coração. E... coloca isso a público, assim. Entrega, assim, o coração dele nas mãos das pessoas, nos olhos das pessoas.

Essa narração é primeiramente ilustrada, novamente, pelo plano do próprio gravador, sob o qual as palavras legendadas vão rapidamente surgindo e desaparecendo. Um fade nos leva até uma tela completamente branca, que aos poucos nos revela uma das obras de Leonilson. Um sujeito vazio, feito apenas de contornos, em torno do qual várias labaredas douradas se organizam. Estariam essas linhas realizando um movimento de dentro para fora ou o seu contrário? Não é possível dizer. Aos seus pés lemos: "o louco".



Imagem 26: Fotograma do filme *A Paixão de JL* (2015)

No meio das problemáticas sociais e políticas do país, Leonilson se identifica com a posição delirante do artista — aquele que se desliga das preocupações pragmáticas da sobrevivência para se dedicar a algo aparentemente supérfluo: o amor, o gesto, a delicadeza. O filme acompanha tais considerações por meio de uma inclinação inegavelmente melodramática, evidente principalmente pela trilha sonora predominante no filme (um lento dedilhado de violão). Essa atmosfera parece realçar a ideia de Leonilson enquanto artista romântico, tomado pelo sentimento e pela reflexão existencial. A aproximação com um ideário romantista, reforçada pelo próprio título *A Paixão de JL*, se efetua também nas temáticas privilegiadas pelo filme: os enlevos amorosos do protagonista, suas angústias, a narrativa subjetiva e em primeira pessoa. Ao adotar essa perspectiva, o filme não só cria uma ambientação com fim de enlaçar o espectador em um certo sentimentalismo, mas também acaba por enquadrar as obras de Leonilson sob uma perspectiva histórica específica. Olhamos agora o insistente símbolo pessoal do artista, o par de peixes amarrados (imagem 25), e vemos emergir novamente Afrodite e Eros — deusa grega do amor e seu filho regente do desejo que inspiram a mitologia da constelação pisciana do zodíaco.

Somos levados a explorar nas produções do artista, entre bordados, pinturas e desenhos, sua camada autobiográfica. "Os trabalhos são tudo que eu tenho mesmo (...) os trabalhos são minhas autobiografias, uma tela não é muito diferente de uma manhã minha" (*A paixão de JL*,

2015), afirma Leonilson em determinado momento. É verdade que as próprias obras já deixam isso claro por si só, mas o filme insiste nesse aspecto ao sobrepor às imagens a narração do áudio-diário. Realiza uma montagem (por vezes muito explicativa), entre efeito e causa, procurando demonstrar uma certa gênese do pensamento criativo do artista. Esse gesto é muito explícito, por exemplo, quando o escutamos narrar a ida até uma sauna gay. Ele nos conta como lá se relacionou com um garoto muito bonito, do qual desconhece o nome. Na imagem, vemos telas de Leonilson que se organizam em torno desses mesmos motivos: homens, desejo e vapor.

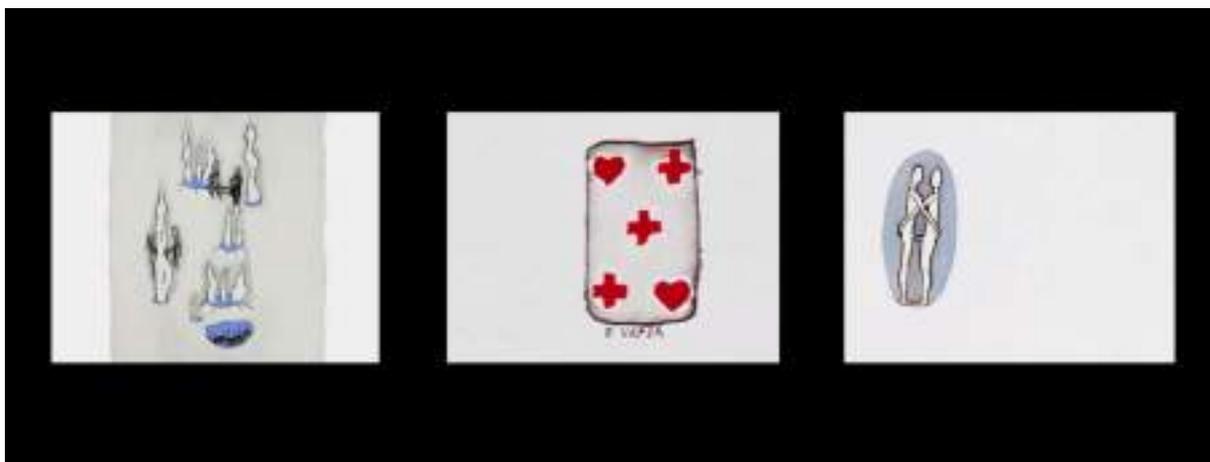


Imagem 27: Fotogramas do filme *A Paixão de JL* (2015)

Em outros momentos, as conexões não são feitas mais com acontecimentos estritamente biográficos, mas a partir de referências artísticas/políticas que influenciaram os trabalhos do protagonista. É o caso, por exemplo, das imagens do *Jornal Nacional* que abordam as reivindicações pró-impeachment do governo Fernando Collor. Nesse momento, é proposto um entrelaçamento desse arquivo jornalístico com as obras de Leonilson, utilizando para isso de uma conexão pictórica e temática entre seus trabalhos — o uso do verde e amarelo, a discussão sobre política — e as manifestações que estão ocorrendo naquele momento. É o que acontece, também, no cruzamento entre o vídeo clipe da música *Cherish*, em que vemos a cantora norte-americana Madonna na praia e diversos planos de um homem-sereia, sobrepostos às obras de Leonilson que trazem as figuras do mar e dos peixes. Nesses dois casos, o que conferimos é, novamente, uma tentativa de construir um mundo pessoal do artista, não constatando diretamente uma prova de influência, mas traçando, de certa forma, um fluxo de imagens que povoam seu universo de pensamento.



Imagens 28 e 29: Fotogramas do filme *A Paixão de JL* (2015)

Essas movimentações invadem o próprio filme, que se propõe a ser uma outra tela das reflexões desse personagem — que continua a agitar, mesmo postumamente, uma produção artística (que vemos à nossa frente, no cinema). A voz de Leonilson tem aqui um particular poder evocativo: quando não conclama suas próprias obras, faz isso com as imagens do mundo. É por isso que narrando seu sonho sobre uma grande tempestade, ela se faz presente na imagem. Se nos conta sobre os vários filmes de Wes Anderson (que gostava tanto de ver), somos levados até *Paris Texas* (1984) e *Asas do desejo* (1987). Esse é, então, um convite para imaginarmos o mundo segundo seus termos. Se uma primeira interpretação poderia enxergar nesse gesto, do documentário e das obras de Leonilson, uma mera deglutição individual dos acontecimentos vividos, propomos que esse é o modo, na verdade, em que se tornam visíveis os variados feixes de relação que formam um sujeito. Eles não partem diretamente de Leonilson, eles antes o *atravessam*. O sujeito não é mais tanto o centro estável da percepção, mas um ponto de *passagem*. Essa ideia nos conduz por consequência até uma intimidade, mas também ao adjacente desmantelamento do *eu*. Este é o paradigma proposto para o moderno

romantismo do artista, se diferenciando, portanto, do antropocentrismo característico dos séculos XVII e XIX. Representante dessa fragmentação é o personagem constantemente presente em suas obras: um ser sem preenchimento, feito apenas de contornos, traços frágeis que não o protegem daquilo que está *no fora*. Leonilson, num ato ensaístico, faz do próprio corpo o palco dessas dinâmicas interativas, em que existe um fluxo incessante entre o interior e o exterior. A alteridade entre essas duas instâncias não é reforçada, mas antes embaralhada. Novamente, não sabemos ao certo o que entra e o que sai. Um sujeito que não procura resolver o problema, mas antes decide viver sobre ele — *truth, fiction*. Nessa troca, as arestas da sua individualidade, antes de serem reforçadas, se rarefazem: não tanto um homem-peixe (como narrado em determinado momento dos diários), mas um homem-mar, diluído no mundo.



Imagem 30: Fotograma do filme *A Paixão de JL* (2015)

Esse processo contraditório entre reforço e despedaçamento do *eu*, proposto pelo artista em suas obras e paixões, é ainda mais intensificado com a descoberta da infecção pelo vírus do HIV em 1992. Leonilson vacila entre uma esperança juvenil de recuperação e um completo pessimismo. No dia 6 de setembro de 1992, ele nos diz:

Hoje é sexta-feira, 6 de setembro. Eu, à noite já...(suspiros)...eu...eu agora, eu tô sentindo vazio. Vazio assim. Não tenho nenhuma direção. Tô sem nenhuma direção pra correr. É horrível. Eu simplesmente não sei o que fazer. Vazio.



Imagem 31: Fotograma do filme *A Paixão de JL* (2015)

A paixão de JL encontra agora em seu título uma vocação bíblica, fazendo, assim como na *Paixão de Jesus Cristo*, o acompanhamento dos últimos momentos vividos por Leonilson, que veio a falecer no dia 28 de maio de 1993 em São Paulo. *Paixão* proveniente do latim *passio*, ou do grego *pathos*, evoca ao mesmo tempo o sofrimento, a doença e o amor — categorias importantes do pensamento e da vida do artista. A influência da iconografia católica, na realidade, parece pontuar essa parte final do filme e da obra de Leonilson de maneira intensa — principalmente na evocação constante do signo do coração em chamas, em alusão ao Sagrado Coração de Jesus.



Imagem 32: Fotograma do filme *A Paixão de JL* (2015)

O corpo fragilizado de Leonilson impõe a ele um desafio, não só em termos biológicos, mas também sociais e psicológicos. Antes sendo um apaixonado artista, como se fazer agora enquanto um ser "doente"? Apresentar-se ao mundo, aos próximos e familiares, como alguém portador de uma marca perigosamente fatal? Se o gesto auto reflexivo de Leonilson já demonstrava uma certa coragem, a narração dessas questões sublinha ainda mais essa característica fundamental do artista. Acompanhamos a progressão do quadro clínico por meio de suas obras, que trazem um testemunho pungente dessa relação íntima com o vazio da morte, mas também sentimos sua deterioração pela própria tessitura da voz de Leonilson, que aos poucos se torna mais baixa e rarefeita, com um discurso cada vez mais confuso. Em seu último relato no filme, ele nos conta um sonho/delírio:

Eu tava dormindo e nos pés da cama... como, como um não sei, um ser talvez, era energia... [respiração ofegante]. Eram duas espirais, duas espirais enormes. Não sei se era dentro da minha barriga ou se era fora. Eu fui ficando tonto e as espirais iam crescendo e bamboando assim. Eram bem grandes, ficando cada vez maiores... cada vez maiores. Numa boa. É... agora a alucinação começou. Do lado esquerdo as espirais tão paradinhas, mas elas se movimentam para o fundo assim. Do lado direito tem minha cabeça que tá no travesseiro. E eu acordei e continuei vendo um pouco, mas na hora que o [indecifrável] entrou no quarto, eu comecei a viajar que eu era uma energia. Eu era só uma energia viajando. Era um céu azul... e... aí não sei. Eu peguei o gravador pra gravar. E eu viajando, assim. Mas era que nem se eu fosse uma, um monte de energia circulando, eu era energia circulando no meio desse céu. E eu entrei num túnel. Tinha um pedaço de túnel e um pedaço aberto, um pedaço de túnel e um pedaço aberto. Aí um rapaz veio trocar o soro, não sei, alguma coisa. E aí quando eu voltei, eu voltei a fechar o olho e descansar, aí eu tava viajando do lado do túnel. Aí fiquei observando o túnel assim, fiquei observando o túnel e era uma coluna vertebral. Os pedaços do túnel que eram o túnel eram as vértebras. Mas eu

não estava mais dentro, eu já estava *viajando fora*... (assobio e barulhos de sopra).
(A paixão de JL, 2020)

A montagem realiza aqui uma certa retrospectiva de diversos momentos e obras já visitados ao longo do documentário, formando, por meio de sobreposições, um fluxo de consciência. Mais significativo que esse gesto, é a conexão do discurso delirante do personagem com uma série de imagens que remetem à dispersão. Seguindo os assobios que encerram seu testemunho, Nader parece convocar essa ideia de um Leonilson-pássaro, livre em uma revoada, mas também a de um homem-peixe transferido em um cardume — todos encenando as espirais de energia que marcam o relato final do artista. Presentes temos água e ar, substâncias marcadas pelo devir da *fuga*, que se escoam pelo mundo sem ter forma definida. Espalham-se e ocupam todos os cantos, assim como os mortos e suas sombras o fazem. A montagem do filme encarna essa maleabilidade, propondo uma série de fusões entre esses vários elementos. Faz surgir, inclusive, uma das únicas imagens presentes no documentário do corpo de Leonilson — um plano em que o vemos deitado, dormindo debaixo de grossos cobertores. Seu rosto é etereamente sobreposto ao dançar de revoadas e cardumes, coletivos que agem como um só corpo distribuído, agora também somados às palavras do artista que aparecem na tela.



Imagem 33: Fotogramas do filme *A Paixão de JL* (2015)

No gesto que encerra o filme, vemos as últimas obras apresentadas por Leonilson, todas dispostas na Capela do Morumbi. Numa delas, duas camisas sociais costuradas entre si nos mostram um nome bordado: "Lázaro". A câmera enfatiza esse detalhe em plano próximo, que é logo sobreposto aos poucos por uma outra tela transparente. Nela, uma outra palavra — José, primeiro nome de Leonilson (JL).



Imagem 34: Fotogramas do filme *A Paixão de JL* (2015)

Na narrativa bíblica, Irmão de Marta e Maria Bethânia, Lázaro foi ressuscitado por Jesus em um dos seus milagres mais célebres, sendo também popularmente conhecido como o santo padroeiro dos leprosos. Passada a morte, Leonilson se junta a Lázaro nesse fluxo que insiste em continuar, entre trabalhos e arquivos, na espiral de "energia" que encontramos nas bobinas de uma fita cassete. Leonilson se torna então esse sujeito *que vive fora*, como o personagem que o amedronta no seu primeiro sonho narrado. As portas se abriram e os cadeados foram derrubados. No lugar do corpo, agora há um movimento — movimento do mundo, movimento do cinema. Sobre Lázaro, o evangelho segundo João nos diz:

E tendo dito isso, clamou com grande voz: **Lázaro, sai para fora!** E o que estava morto saiu, tendo as mãos e os pés atados com faixas, e o seu rosto envolto num lenço. Disse-lhes Jesus: Desatai-o, e deixai-o ir. (João, Capítulo 11, versículos 43-45).

1.2 Os arquivos da personalidade

A primeira coisa que nos chama atenção nos documentários, e essa característica foi essencial para o estabelecimento do corpus de pesquisa, é a utilização da primeira pessoa na voz do morto sem que para isso sejam usadas as formas de um certo "memorialismo", que trataria logo de inserir os discursos em uma conduta rígida e historicista, instrumentalizando esses arquivos como forma de ilustrar uma narrativa já pré-estabelecida. No sentido contrário, é como se os autores estivessem aqui comprometidos em *compreender* esses sujeitos ausentes, sendo esse gesto realizado no sentido dado à palavra por Vinciane Despret:

Compreender não deveria querer dizer outra coisa, a não ser isto: 'apre(e)nder com' (...) se eu pergunto a você sobre a relação entre dois, quatro, oito, dezesseis, você diz que compreendeu e propõe trinta e dois. Você dá continuação. Pois o que caracteriza os relatos que os mortos nos fazem criar é que, justamente, eles nunca terminam. Ao contrário, esses relatos são um protesto contra o que se dá por acabado. (Despret, 2021, p. 295-296)

Esse *dar continuidade* talvez seja a primeira indagação feita a nós pelo cadáver, quando seu olhar completamente despossuído nos faz perguntar imperativamente: "o que faço frente a esse corpo?". Os mortos, como os bebês, se encontram nesse estado de dependência constitutiva, mas fazem ressoar a outra ponta do caminho, em que o desamparo reflete em nós não mais um passado nostálgico, digno de cuidado e compaixão como é o caso no trato com as crianças, mas um destino temido e inevitável: uma sentença.

O olhar do cadáver se mostra tão insustentável que contra ele surge comumente o primeiro gesto operado no corpo morto — o fechar das pálpebras. É o começo de um processo cruzado, produto primeiro da morte, em que se experimenta no outro-antes-vivo uma ausência absoluta. Essa é uma passagem significativa em que o olhar, antes produtor de presença quando em função da *pessoa*, se torna agora agente de um *vazio*. Não é possível encontrar ninguém ali que não seja a morte ela mesma. Ouvimos: "Ele não está mais entre nós, olha agora lá do céu".

A esse corpo putrefato será relegado um lugar de invisibilidade, enquanto simultaneamente começam a ser edificados esses "*outros corpos*" que permanecerão visíveis (Junqueira, 2015, p.196). Aqueles feitos metonimicamente, de rastros e objetos deixados para trás. É a hora de produzir um *resto*.

Como bem descrito por Carolina Junqueira dos Santos, o que acontece a partir da morte é a quebra da congruência entre pessoa e corpo, sendo o sujeito agora alocado em todo lugar que não em sua morada decomposta:

Ver o morto inteiro – reconhecível como humano – é essencial para o nosso imaginário, porque ali somos capazes de ver, ainda, a *pessoa*. Diante de um resto decomposto, não há *pessoa*. É interessante observar que mesmo as cinzas provenientes da cremação podem guardar uma proximidade com essa concepção de *pessoa*, já que, estando tão transformada, a identificação não passa mais pela semelhança, torna-se uma espécie de *fê*, de um contrato firmado com o nosso imaginário de que um rastro ainda está *ali*. Mas um cadáver em decomposição, entre o que lhe era humano e o que é pura matéria orgânica, parece-nos a verdadeira cena de horror; a desfiguração, a desumanização. Quem amamos não se decompõe. (Junqueira, 2015, p.196)

O que Junqueira parece estar descrevendo em outros termos — para fazer referência às categorias primárias da teoria da magia simpática — é que nesse momento é preciso que se realize um processo ritual de desvinculação da semelhança da pessoa com o seu próprio corpo, passando a identificação da *presença* para um outro regime. Não é coincidência que a caveira, ou mesmo o esqueleto, seja um dos grandes e antigos símbolos da morte. É ela o signo de um corpo perdido, desligado de um *nome*, não mais conectada a uma *pessoa*, mas sim ao humano, à generalidade, à morte⁴.

A *pessoa*, então, procurará refúgio nos objetos do mundo. Erguem-se os duplos, encontram-se os rastros. Uma pantufa, os óculos na gaveta, uma blusa desgastada, uma fotografia. Algo que seja ainda capaz de preservar um aroma — uma presença evanescente. Porém, é preciso que ainda nos atentemos ao fato de que não existe nada realmente de intrínseco em um objeto capaz de garantir uma estabilidade da conexão entre coisa e pessoa. A produção dessa verdade tem muito mais a ver com um *desejo representacional*, do que com uma conexão ontológica. Por isso, de forma muito precisa e poética, Junqueira sublinha a palavra *fê*, demonstrando a verdadeira natureza desse ato. É firmado um pacto de realidade entre os vivos, em que ofertada a carne à morte, recebemos em troca a *pessoa sem corpo* — uma sombra.

⁴ Essa oposição entre uma individualidade bem constituída enquanto signo da *pessoa* e do vivo, contra a "platitude chã" (Barthes, 2018) imposta pela morte, pode ser bem observada em duas categorias de imagem. No retrato, somos capazes de identificar uma especificidade que ronda a *pessoa*, produzindo portanto a própria ideia de que existe um *indivíduo*. Contudo, podemos observar como, inversamente, somos incapazes de localizar qualquer gesto de individualidade em uma chapa de raio-x, mesmo que essas imagens tenham processos muito semelhantes e registrem, no limite, os mesmos objetos físicos.

Não é também justamente esse tipo de operação que encontramos em nossos filmes? Somos convidados a participar desse gesto delirante em que mantemos contato e cultivamos a presença desses sujeitos já ausentes, trazidos de volta para o trato social. Basta retomar os momentos finais de *A paixão de JL* para encontrarmos momentos completamente sintéticos dessa operação que é fundamentada na ideia de um *sujeito expandido*. Leonilson, incessante em sua deglutição do mundo e seus acontecimentos, é agora ele mesmo dissolvido em cardumes de peixe e em revoadas ao pôr do sol, existindo em outros corpos — na pele da imagem.

Nesse sentido é interessante perceber como nos filmes, salvo em *Inconfissões* (e existe uma razão política para isso), o que notamos é justamente uma *pessoa* formada de coisas outras que não uma memória direta do corpo. Leonilson, em *A Paixão de JL*, é capturado pelas câmeras pouquíssimas vezes e esse encontro sempre se dá de forma completamente furtiva, como em um plano que o vemos por debaixo de cobertores e com a cara escondida.



Imagem 35: Fotograma do filme *A Paixão de JL* (2015)

Não é difícil ter acesso a uma vasta gama de fotografias do artista, bastando uma breve pesquisa para encontrar essa variedade. Isso implica que o ocultamento do corpo físico, como no caso do cadáver, é uma escolha, no sentido de que essa operação se mostra significativa justamente para o que o filme pretende *dar a ver*.

Dessa forma, podemos perceber de forma enfática em nossos filmes uma reverberação da descrição feita por Junqueira, que nos diz justamente sobre o rápido processo de ocultamento

do cadáver. Nas obras, diretamente, não encontramos nenhum corpo morto que possa causar espanto ou horror. Mas percebemos que o ocultamento é precisamente a condição que permite essa transferência de agência, em que objetos outros são capazes de evocar a presença de determinados sujeitos. Antes de um ato reativo, o ocultamento é um processo de criação. No caso de Leonilson, o encontramos na gama vasta de suas próprias obras, mas antes disso, em todas as referências, acontecimentos históricos e imagens do mundo que são compiladas pelo filme. Sua voz produz uma certa força gravitacional, sendo capaz de organizar elementos díspares em torno de sua *pessoa*.

Esse também é o caso de Timóteo, figura principal em *A morte branca do feiticeiro negro*, sujeito que narra sua própria decisão de suicídio em uma carta. Nesse caso, porém, não temos acesso a um rosto, uma foto, um corpo que seja, não meramente por uma escolha estética do diretor, mas por esse ser um dado de fato atravessado por uma inacessibilidade material, uma falta de arquivo, marca inegável do processo de violência colonial que perpassa sua história.

Aqui o fantasma de Timóteo assume uma roupagem verdadeiramente espectral, como um vulto, por ter no âmago do seu estatuto imagético uma profunda indeterminação. Lemos sua carta ao longo do filme, mas não sabemos do seu nome até o final do curta, quando o diretor declara sua história em forma de dedicatória:

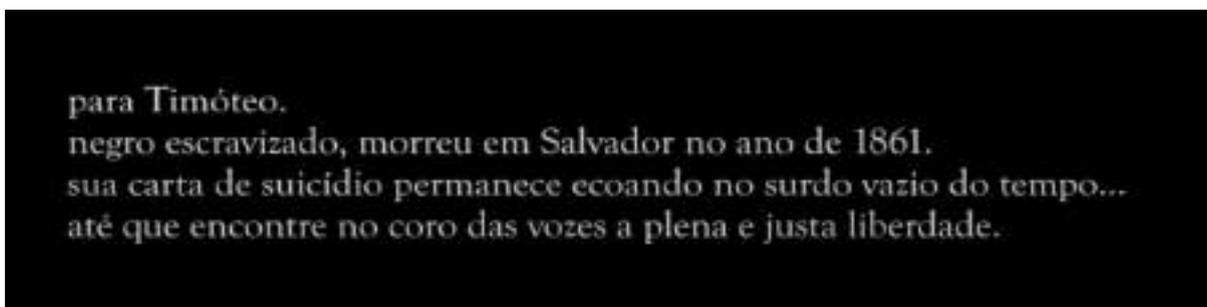


Imagem 36: Fotograma do filme *A Paixão de JL* (2015)

Não sabíamos desde o início seu nome, nem sua fisionomia (que continuamos a desconhecer), mas tínhamos certeza de que seu corpo era marcado por uma história específica, por uma denominação de raça específica, que, contudo, é tão cruelmente generalizável a um povo inteiro que o seu fantasma nos assombra com essa generalidade — se trata de uma história de sofrimento compartilhada por milhões de pessoas submetidas ao jugo colonial, cada uma delas despedaçada de forma individual. A sombra de Timóteo, projetada por sua carta de suicídio, cria uma aderência nesses diversos corpos negros, fazendo ressoar essa natureza

ambígua do *banzo*, entre sentimento individual e coletivo, como nos é ambientada pela cartela que abre o filme. De forma semelhante, sua possibilidade de existência e justiça só pode ser encontrada, como nos diz o final do curta, "no coro das vozes", reafirmando mais uma vez esse laço fundamental com uma experiência coletivizada.

Nesse sentido, na obra, testemunhamos essa junção de um discurso extremamente individualizado, uma carta de suicídio, com uma experiência coletiva que abarca um número estrondoso de pessoas. Timóteo é por definição uma assombração — seu corpo é marcado por uma perda da imagem, que ressurgente enquanto uma projeção sobre a história. Móvel, ele se dá a ver por meio de um gesto de montagem, encarnado no filme, reaparecendo, portanto, nesses outros corpos que carregam um índice da mesma violência que perpassa sua vivência.

A unidade de uma *pessoa* como corpo orgânico se apresenta, então, como uma coerência ilusória, não sendo exclusividade do morto ou dos nossos personagens a característica de uma existência expandida. Já foi elaborado por diversos autores, sendo Marcel Mauss talvez o grande irradiador desse pensamento, que nossa agência social não é restrita ao corpo físico, sendo também nossa pessoalidade e nossas interações mediadas por uma série de objetos, rituais, etc.

Em realidade, a ideia de "pessoa", ou mesmo de indivíduo, é uma categoria de pensamento que em momento algum pode se erguer como uma autodeterminação, mas que só pode vir a existir a partir do contato com o mundo externo, nessa deriva entre os outros que nos cercam. Nesse sentido, de maneira estrita, a determinação de *alguém* nunca pertenceu de fato aos dados de um corpo uno, mas justamente pela sua característica de ter sido inevitavelmente forjado por um contato com a alteridade, pela lei (Akira, 2023) e pela cultura, por um alguém que lhe deu um *nome*, que incutiu ao corpo um "tu", fazendo assim nascer um "eu" (Butler, 2015).

Prova disso é que mesmo antes de nascer, os bebês já são rapidamente incluídos em uma série de projeções e expectativas, sendo experienciados antes como imagens do que como corpos de fato. Isso implica que a ideia de *pessoa* é prévia ao próprio corpo, sendo este forjado como o receptáculo primo e individualizado desse que tem um nome.

Podemos também encontrar em outro lugar a evidência de que a experiência de uma pessoalidade expandida não é privilégio único dos mortos. O apaixonado, assim como um enlutado, é também capaz de enxergar o ser amado por toda parte, se relacionado diretamente

com uma existência que ocupa agora o mundo inteiro. Faz isso por intermédio de uma imagem, de uma sombra que é projetada por sobre as coisas. É o caso, por exemplo, da ansiedade que nos acomete profundamente ao esperar uma ligação ou mensagem, em que o telefone vive na iminência de se metamorfosear a qualquer momento na voz do ser amado e ausente, sendo ele próprio, o aparelho, incorporado por um momento a esse corpo desejado — "é a imagem amorosa que deve me telefonar; desaparecida essa imagem, o telefone, toque ou não, retoma sua existência fútil" (Barthes, 2018a, p.167). O que é vivido é a função da *montagem* entre telefone, ser amado e o próprio amor.

Entre a morte e o amor, retornamos mais uma vez para Leonilson e suas paixões, catalisadoras deste corpo aberto, em um fluxo constante entre o dentro e o fora. Morte e amor são de fato bons momentos de avaliação da constituição da *pessoa* por serem duas instâncias provocadoras da *angústia*, movimentadoras do *desejo*, mas antes de tudo experiências que colocam o *eu* em um estado limite, arrastado para fora de si, para que do *fora* possa criar a si mesmo (Safatle, 2008). Carlos Nader parece atento a essa trama de funções subjetivadoras, dando ênfase para esses dois campos ao longo do filme. Não parece coincidência, portanto, que é o personagem do artista que surge como o intercessor dessas polaridades, por ser ele a figura capaz de criar uma sensibilidade mediadora dessas interações — entre dentro e fora, o amor que constrói a vida e a morte que a despedaça. Observamos Leonilson produzir seu próprio corpo na arena desses conflitos, um apaixonado, um sensível, um enfermo, sem, contudo, estabilizar em momento algum o seu lugar no mundo — um romântico e moderno artista.

Se chegamos à conclusão de que a ideia de "eu", ou mesmo de "pessoa" é calcada para além de uma autodeterminação do corpo, mas sim por um enredo de dinâmicas socioculturais prévias e contínuas, propomos adicionalmente que tais estruturas estabelecem um diálogo profundo com a estética cinematográfica nas obras analisadas. Passada a morte, é na montagem do cinema que Luiz, Timóteo e Leonilson permanecerão estabelecendo vínculos, sendo dotados de uma certa agência que não pode ser por nós desconsiderada.

A *montagem* é a operação que perfaz o fazer artístico e o fazer feitiço, porque é justamente a partir dela que a combinação de diversos elementos é inserida em um contexto relacional, permitindo que coisas antes discretamente apartadas possam confluír uma nas outras. Uma galinha preta sozinha não é capaz de efetuar qualquer conexão com Exu se não combinada com uma série de procedimentos e elementos específicos, materiais como a farinha, a pimenta

e o dendê, dispostos em um alguidar num encontro de esquinas. Da mesma forma, como nos mostrou Kuleshov com seu experimento clássico, a cara plácida de um homem por si só pode comunicar uma gama infinita de sentimentos e emoções, mas só ganha um direcionamento específico quando combinada com outros planos que produzem um *efeito*.

Nos três filmes, podemos observar como a montagem é responsável por tornar sensível algo que, a princípio, não era evidente apenas na imagem, fazendo presente, como nos diz Serge Margel, "o 'vazio' que a primeira superfície dissimulou desde sempre pelo estabelecimento das coerências: a unidade da fábula, a totalidade orgânica de um corpo ou a ilusão do espectador. O procedimento da montagem abre um novo debate sobre o estatuto da ilusão." (Margel, 2015, p.51).

Nesse sentido, o que Margel parece querer dizer sobre esse "novo estatuto da ilusão", provocado pela montagem, não é simplesmente afirmar que foram dissolvidas todas nossas crenças em uma unidade, mas que a coerência que importa não é aquela que foi feita no passado e preservada como um fóssil, imóvel, mas a que irrompe intransigentemente no presente e é atualizada em nossa malha simbólica como um algo eficaz. Frisar que os *outros corpos* dos ausentes são gestos de *montagem* é importante porque nos distancia da ideia de que existe algo de intrínseco ou metafísico que sustenta suas moradas, ao mesmo tempo que preserva a noção de *verdade* que ronda seu efeito.

Seguindo esse caminho, é na investigação dos materiais dos filmes, as conexões propostas pela montagem, que encontraremos algum mecanismo que seja capaz de ressoar a ideia de *pessoa*. Escutamos Leonilson falar e acreditamos, sem grandes ressalvas, se tratar justamente *dele*. Da mesma forma, ao ler o relato de Timóteo, *o escutamos*. A fotografia apresenta de forma inequívoca Luiz e seu olhar. Essa sensação de verdade, no que tange ao estatuto da *pessoa*, é essencial em todos os três filmes por ser a partir dessa relação intersubjetiva, entre os espectadores e esses fantasmas, que toda a experiência estética se dá. Os filmes fazem questão de não esconder a sua natureza calcada no gesto da *montagem* e, paradoxalmente, mesmo assim não despertam em nós nenhuma sensação que remeta ao "falso". Pelo contrário, dependem profundamente desse sentimento de *fê* para efetuarem a tarefa de apresentar um *testemunho*.

Persiste nos três casos um mecanismo semelhante de ativação dessa esfera da *pessoalidade*, em que observamos a eleição de objetos específicos, um arquivo de tipo peculiar, do qual emana o sujeito, que impregna tudo ao seu redor. No caso do primeiro filme, temos os

áudio-diários de Leonilson, pelos quais acompanhamos seu cotidiano, suas paixões e melancolia. No segundo, a carta de português arcaico em que Timóteo se despede da vida. No terceiro, as cartas de Luiz, mas principalmente seus registros visuais pelos quais ele experimenta o mundo e a si próprio.

Esses objetos, que podemos chamar provisoriamente de *arquivos da pessoalidade*, são aqueles que veiculam uma força indexal sólida, geralmente fixados por algum procedimento técnico de registro. A grande importância desse tipo de arquivo é que eles conotam necessariamente um corpo, um emissor, no sentido de que somos levados sempre a *um alguém* específico. Sem esse traço de unicidade, os demais elementos que compõem os filmes (os três são filmes quase que inteiramente feitos de arquivos) não seriam capazes de evocar *um nome próprio*, como estamos propondo que fazem.

O uso desse *arquivo da pessoalidade* é o que permite a instauração de uma força dentro do filme que forja as condições necessárias para uma narrativa, sendo esta entendida como o ato que organiza diversos dados não necessariamente conectados em torno de um mesmo direcionamento — a capacidade de propor uma *linha*, um *traço*, uma *deriva*. Essa *voz do arquivo* é o que permite um processo de "floculação", como aquele compreendido na química, em que uma molécula é capaz de aglutinar várias outras disparidades em torno de um mesmo polo. O sujeito é o resto decantado desse processo.

Esse arquivo é também o grande "documento", que sintetiza a própria capacidade de podermos nos referir a esses filmes como "documentários", por vincularem a essa existência uma inegável sensação de *presença*, que surge, contudo, apenas frente a um primeiro ocultamento.

Nesse caso, não é como se "qualquer coisa" fosse capaz de produzir esse tipo de conexão. Um feitiço, por mais móvel e variável que possa ser, exige uma lista de ingredientes altamente precisa, condições específicas, gestos e procedimentos que garantam alguma credibilidade. Da mesma forma, os nossos meios culturais têm suas próprias variáveis que permitem adentrar ou não um campo de efetividade.

Sendo assim, seria o caso de perceber que o aparato fotográfico, a gravação do áudio em fita magnética, ou mesmo a capacidade simples de impregnação da tinta em um papel, fornecem uma via de explicação coerente com os nossos paradigmas lógicos para essa experiência contraditória em que vemos o retorno do morto no presente. Essa explicação plausível,

fabricada pelo pensamento científico, é o que possibilita que um discurso memorialístico individual possa ser devidamente expandido para um regime público de percepção.

Em uma vivência corriqueira de luto, é comum que as pessoas próximas do morto sejam capazes de identificar sua presença em diversos objetos que remetem à sua existência. Esse mesmo procedimento não pode ser feito, contudo, por qualquer pessoa, importando nesse caso um tipo de relacionamento específico entre quem se enluta e quem se ausenta.

A importância de firmar esse espaço público, por meio da técnica e da fixação via *impressão*, é o que dota esses *arquivos da pessoalidade* de uma certa credibilidade universal — mesmo sendo esse "universal" talvez uma projeção da nossa própria exigência de verdade. É o que permite que a dimensão da *pessoa* possa retornar a um ponto da *natureza*, daquilo que pertence ao inato e indubitavelmente reconhecível, impossível de ser dissimulado pela construção, pela cultura. Todos eles sempre denotam um corpo, de onde escutamos o rumor de uma voz, a textura de uma pele, um gesto com a mão. Como apontado por Roy Wagner, vemos aqui algo que evidencia a inclinação da tecnologia em ser "a sutil arte de combinar mecanismos complexos sobre os quais o "evento natural" se impõem de maneira a sustentar o funcionamento deles." (Wagner, 2017, p.112)

Com o desaparecimento do corpo, cabe a outros objetos a difícil tarefa de validar a existência pública e efêmera desses sujeitos. As técnicas de impressão, nos filmes, apresentam-se como aquelas capazes de realizar essa travessia, de um corpo presente para um corpo fantasma — ausente, mas ainda assim percebido⁵.

Não estamos aqui defendendo categoricamente essa divisão entre natureza e cultura como um dado universal e invariante, mas justamente sublinhando — como o fazem Roy Wagner e Marilyn Strathern — que esse é o meio pelo qual nossa sociedade encontrou um mecanismo de produzir uma sensação de verdade. Nesse sentido, esses *arquivos da pessoalidade* são aqueles que conseguem gozar da proximidade com um dado da natureza, o corpo, e com isso garantir uma certa autoridade. Preservam esse aspecto ao mesmo tempo que o traem, inserindo esses dados em uma estrutura agora passível de manipulação, na linguagem da técnica, por meio da qual será possível exercer a montagem que fundamenta os filmes.

Da mesma forma como a ciência "introduz 'sistema' na natureza e se deleita em descobri-lo; *imprime* uma forma sistêmica aos fenômenos naturais, e uma inevitabilidade natural as suas

⁵ Impossível não lembrar aqui das denominações feitas por Davi Kopenawa da escrita como "desenho fantasma", ou dos fotografados como "imagens fantasmas".

teorias" (Wagner, 2017,p.113), os nossos *arquivos da personalidade* também produzem retrospectivamente esse corpo do qual seriam eles resultado, *imprimindo* na imagem uma incontornável sensação de *pessoa*.

Não é exatamente sobre esse processo truncado que Derrida nos fala quando discorre sobre a natureza do arquivo? Em que temos "a *pressão da impressão* antes da divisão entre o impresso e o imprimente. Esta técnica de arquivamento comanda aquilo que no próprio passado instituía e construía o que quer que fosse como antecipação do futuro" (Derrida, 2001, p.31).

A descrição de Roy Wagner sobre os nossos processos de fabricação do tempo é muito ilustrativa dos mecanismos pelos quais também fabricamos o arquivo e, em nosso caso específico, a pessoa. Para ele, a fabricação do tempo é efetuada na inserção dessa categoria em dispositivos de "previsão" — o calendário, as horas, etc. — que são capazes de nos fazer sentir uma "passagem de tempo". O autor, contudo, não deixa de considerar em sua análise os pontos de *falha* desse sistema de previsão, os momentos em que precisamente somos "pegos de surpresa". Quando a previsão do tempo "erra" e ao invés de um dia ensolarado, temos uma grande tempestade, somos defrontados pela irreverência dessa natureza, alheia e imponente, que se localiza num "fora" da cultura. Para Wagner essa é justamente uma consequência do nosso próprio ato fabricante do tempo, sendo esse "pegar de surpresa" um dado completamente essencial para que possamos presumir que o tempo então possui uma existência autônoma e natural. O autor nos diz:

"Nós *fazemos* com que ele nos pegue de surpresa ao supormos que somos capazes de prevê-lo e nos preparar para ele. Perceber que nossas preparações e previsões falharam em alguma medida ("É mais tarde do que você pensa") corresponde a uma experiência da "passagem do tempo". (...) "Pegar de surpresa" é um atributo que a nossa invenção temporal e do situacional compartilha com todas as coisas que são convencionalmente *contrainventadas*" (Wagner, 2017, p.115)

Roy Wagner e Derrida se encontram por conjecturar sobre esse mecanismo altamente contraditório pelo qual decantamos nossa *verdade*, se atentando não para uma noção de produção positiva, mas justamente por aquilo que é afirmado de forma negativa. A *falha* é aqui não algo a ser desconsiderado, "um ponto fora da curva", mas o próprio cerne de todo o processo fabricante. O arquivo, assim como o tempo, é também uma dessas *contrainvenções*, base fundamental dos mecanismos modernos de controle (Foucault, 1972) na qual são produzidas *provas* do passado.

Essa *pressão da impressão* é o que deu início à produção do arquivo, por ser o pressuposto de que seríamos capazes em algum momento de "estabilizar" algo do passado, eternizando-o via arquivamento. Derrida parece nos alertar, direcionando sua atenção analítica para esse ponto de sutura, justamente, sobre o momento de *falha* do arquivo, em que são expostas as lacunas dessa impressão. Longe de serem meros deslizes, é a partir dessa estrutura fragmentária que o arquivo é capaz de nos "pegar de surpresa" e com isso apresentar o seu discurso.

Isso não quer dizer que *não existe verdade possível*, mas que a possibilidade da verdade reside em um corpo furado, espectral. Por isso a afinidade primeira e estrutural do arquivo com o fantasma e com a pulsão de morte (Derrida, 2001).

Adquirida essa perspectiva, precisamos retomar o nosso tipo específico de arquivo, esse que chamamos de *arquivo da personalidade*. Como e por quais motivos um aparato tecnológico seria capaz de veicular essa substância tão cara a nós, a própria pessoa? Não só constatamos isso em nossos filmes, como também somos capazes de identificar de forma cada vez mais frequente em nosso mundo uma interlocução entre formação do sujeito e os meios de arquivamento.

Encontramos novamente em Wagner uma possibilidade de caminho. Assim como o tempo, o arquivo, a cultura e a natureza são *fabricações*, é também fabricada a categoria do "eu" ou da *pessoa*.

"O 'eu' precipitado por essa Cultura é individual, particularista, e não obstante espontâneo e motivador. Ele é experimentado como um aspecto aparentemente pessoal e 'interno' do mundo natural, como uma amálgama de forças naturais, impulsos e anseios. Geralmente identificado com a forma e o funcionamento da constituição 'física' do homem, com hormônios, química e cognição, ele é na verdade invenção disfarçada de 'vida'. O 'eu' cresce, nos 'pega desprevenidos' (...) assim como o tempo, as situações e o clima, o eu sou criado mediante uma articulação consciente dos controles convencionais da Cultura, mediante a tentativa de prevê-lo, controlá-lo e coagi-lo." (Wagner, 2017,p.122)

Dessa forma, vemos novamente a importância para a nossa cultura desse ponto de estabilidade que é o corpo físico para a fabricação do "eu". É essa conexão com a natureza, com o que há de "inato" e, portanto, "real", que garante a essa categoria a sua efetividade cultural. Não é de se admirar, portanto, que o corpo seja um objeto tão precioso para nós em nossos processos funerários, tendo a putrefação do cadáver a força imperativa de apavorar esse sistema de pensamento como um todo.

Essas reflexões sobre a cultura e o arquivo, podem nos levar a algumas considerações importantes sobre nossos filmes e sobre a estrutura do que estamos tentando chamar de *arquivos da personalidade*. Nas obras, a ideia de pessoa deriva de uma relação de montagem — estamos diante de seres fragmentários, montados em seus restos, lacunas, entre objetos que não são diretamente seus, mas que se tornam seus a partir do contato. Ao mesmo tempo, possuem ainda essa conexão com uma ideia de natureza, um corpo biológico, que garante uma certa eficácia e estabilidade sem a qual tudo seria passível de um questionamento altamente desestabilizador.

Expostos às teorias de Wagner e Derrida, nos pareceria equivocado seguir um caminho plenamente positivo em que o corpo teria produzido os arquivos da personalidade, a "natureza" estável que pode ser retomada pura e simplesmente por meio do arquivo. Somos capazes de perceber, no sentido contrário, como os próprios arquivos constroem em seus discursos essa instância que garante uma certa eficácia ritual, instância essa (o corpo) que será postumamente reapropriada pelas produções filmicas tratadas aqui.

É uma perspectiva que permite enxergar não somente o arquivo que é derivado do corpo, mas o caminho contrário em que o próprio corpo é construído por um processo de arquivamento, formado, portanto, por imagens e, sobretudo, pela possibilidade de imagens. Luiz, em seu gesto fotográfico, mais do que "registrando" o seu corpo, estava antes disso *fabricando-o*, assim como Leonilson o fez com seus quadros e com seu diário sonoro. Até mesmo Timóteo, determinado a sair da vida, assume, antes, o gesto de criar a si mesmo como um ser atravessado pela angústia e pela melancolia⁶.

Os *arquivos da personalidade* são então testemunhos desse processo imbricado, por meio do qual o sujeito se produz a partir de um *fora* — como tão bem colocado por Leonilson em seu relato. Esse *fora* são as fitas magnéticas de um aparelho gravador, a textura celuloide de uma folha de carta ou a composição de prata que imprime sobre um plástico a imagem de *alguém*. A imagem se difere do corpo, como no espelho de Lacan, e é a partir justamente desse espaço de diferença, a partir da ausente-experiência que emana do corpo imagético, que algo de identidade pode ser produzido pelo sujeito — a capacidade mesma de se dizer "eu".

⁶ O suicídio, gesto que a primeira vista poderia representar a destruição de si, se revela muitas vezes como um último investimento narcísico, como podemos observar em Nogueira (1999)



Imagem 37: Fotograma do filme *A Paixão de JL* (2015)

Não é preciso de todo um arcabouço da antropologia social contemporânea ou da psicanálise para perceber que há incessantemente nesses *arquivos da pessoalidade* um desejo profundo e quase desesperado de cada um desses sujeitos de serem eles mesmos *um alguém*. Não é só fruto dos próprios cineastas e dos filmes essa vontade de criar um corpo, mas dos próprios sujeitos ausentes, que procuraram por meio das técnicas de *impressão*, gerar algum tipo de verdade sobre si mesmos. As autoimagens de Luiz, o áudio-diário de Leonilson, a carta de suicídio de Timóteo antes de nos comunicarem algo sobre a *pessoa*, nos falam desse gesto de subjetivação pelo qual perpetuamente procuramos todos sermos *alguém*. Se Derrida e Roy Wagner estão corretos, todo e qualquer *arquivo da pessoalidade* precisa, então, conter também em sua superfície os dados fragmentários pelos quais uma pessoa dissimula a sua unidade biológica, evidenciando seu caráter enquanto algo *contrainventado* — é necessariamente uma invenção, um delírio, mas precisa ser lido numa chave interpretativa estável, coisa que em nosso contexto cultural só pode ser conferido aos dados da natureza colocados artificialmente externos ao plano da cultura.

Talvez o ponto mais doloroso dos filmes seja a constatação de que mais do que a própria pessoa encrustada, o arquivo comunica esse desejo de produção de si que, no entanto, se mostra desde o princípio fadado a um fim incompleto. Nós entramos, por meio dos filmes, nessa jornada de construção do "eu" já sabendo que a condição dessa aventura é apenas a

imposição de uma dissolução, de um despedaçamento doloroso do qual agora fazemos parte enquanto espectadores. Assistimos um eu no seu fazer, mas com um desfazer-se adiantado, vivendo ao mesmo tempo uma paixão e o luto, como o poeta amigo de Freud que observa as flores e sente já o seu definhando (Freud, 2015). Vemos na tela essa confissão tenra de fragilidade, entre o recém-nascido e o cadáver, subjugados completamente ao olhar do outro.

Esse sentimento poderia facilmente ser exorcizado em uma espécie de piedade pelo enfermo artista, pelo melancólico escravizado ou pelo ofuscado brilho do ator de teatro. Contudo, essa postura seria apenas a aceitação de nosso papel enquanto espectadores alienados, que se recusam a enxergar que esse é o destino de toda e qualquer empreitada do "eu". Não só eles são fragmentados, frágeis — somos todos nós. Nas teorias do índice é comum nos voltarmos sempre para essa lógica entre ponto e emanção, a fogueira que produz um rastro, mantendo sempre o objeto como essa área estável a qual podemos retornar semanticamente. Aqui estamos no polo inverso, em que não há mais fogueira, apenas fumaça — dispersa, vulnerável. E nesse sentido podemos encarar a revoada dos pássaros, a campina chamuscada ou as máscaras de teatro dos filmes não como simples "alusões ao corpo", mas o corpo-fantasma ele mesmo.

Os personagens vazios de Leonilson atestam então não uma condição individual do seu ser, mas antes uma certa formatação de dinâmicas de subjetivação coletivas. Da mesma forma, as ruínas das quais emana a carta de Timóteo e os *ruídos* que rasuram o rosto de Luiz em *Inconfissões* são mais do que meros artifícios conectados a determinados sujeitos específicos. São a demonstração de uma perspectiva histórica, uma postura frente a esses relatos pessoais que os conecta a um contexto mais amplo, desancorando a estabilidade do corpo uno e da narrativa retilínea que pertencem a um certo historicismo.

O que fica claro é que o movimento de fabricação desses sujeitos não é um gesto originário dos próprios filmes, mas algo que já estava determinado no próprio arquivo, por isso *arquivos da pessoalidade*. Devem ser entendidos, contudo, na profundidade de uma teoria negativa do arquivo, em que justamente o que se projetava já era esse momento de *falha*, em que a verdade do *eu* se vê como algo perpetuamente parcial, montada entre os cacos do mundo.

O que os cineastas demonstram, como supomos no início, é uma sensibilidade ímpar frente a esses *restos*, dotando-os da capacidade de *compreender* esses processos de fabricação e *dar continuidade* a eles (Despret, 2021). Assim como os Bororos (Novaes, 2006), os Krahó (Cunha, 1978), ou antigos católicos da idade média europeia (Ariès, 2003), apresentam

complexos procedimentos rituais de reorganização social frente à morte de alguém, acreditamos que os filmes em questão também mobilizam uma série de noções do nosso contexto cultural para fazerem ressurgir contemporaneamente a presença desses fantasmas. Utilizam para isso procedimentos técnicos e estéticos que conjugam elementos específicos, não só dos próprios arquivos, como os áudios, fotos e cartas, mas das suas respectivas significações em nosso pensamento social.

Os filmes dão continuidade ao fazer da *pessoa* que cada um desses sujeitos estava levando a cabo até morrer. Essa experiência da morte é talvez o momento em que verdadeiramente o "eu" é "pego de surpresa" — dado que nos faria acreditar que realmente o indivíduo estava circunscrito naquele corpo que agora se decompõe e se esvai. O que experienciamos nos filmes é um movimento oposto. Ainda escutamos um murmúrio, sentimos um olhar. Acabada a instância biológica, ainda se continua o processo de fabricação do *eu*, agora com novos corpos, entre objetos e as formas espectrais das imagens. Um *eu* que desafia o próprio estatuto de *contrainvenção* que o tornou possível. Não são os mesmos de antes, corpos vivos, mas agora fantasmas — essa condição específica pela qual existem social e politicamente no presente. Nós, os vivos, continuamos o nosso esforço de manter de pé o céu e presentes os nossos mortos, para que estes possam, por sua vez, nos pegar de surpresa em alguma sala escura.

Procuraremos agora sondar algumas especificidades que rondam esses *arquivos da pessoalidade*. O que sustenta neles a morada desse *eu* fragmentário, fantasmagórico? Ou melhor, o que neles permite que um *eu* venha a existir?

2. DIÁLOGOS NECROMÂNTICOS

*Uma pirâmide é um envelope, se
quiserem, cuja múmia seria a carta*

André-Comte Sponville



Imagem 38: Visão das Pirâmides do Egito, tiradas no século 19. A fotografia faz parte da coleção de Dom Pedro II. Autoria desconhecida

2.1 O retrato dos mortos

A partir dos dados descritos até aqui, podemos realizar um retorno às questões estéticas apresentadas pelos filmes para entender melhor suas propostas de intervenção num debate sobre as possibilidades de comunicação entre os vivos e os mortos. O que podemos perceber de forma enfática é que temos obras calcadas em uma certa ideia de individualidade, mesmo que essa própria noção seja constantemente tensionada. Seria o caso de notar que a especificidade de um sujeito, incluindo aí suas suturas e dificuldades de representação, é o núcleo regente dos filmes — como tentamos deixar explícito na ideia dos "arquivos da personalidade". Por mais que abordem outros temas, como a realidade social e política do país, as obras aqui estudadas apostam no poder de mobilização de materiais de arquivo que se estruturam em torno de uma subjetividade específica.

É visível em nossos filmes um interesse por um contexto particular, tratando ainda de questões sociais mais amplas — como a homofobia e da herança escravocrata — mas focalizando para isso apenas um ou poucos personagens. Esse tipo de abordagem demarca uma mudança significativa em relação às obras documentais brasileiras dos anos 1960 e 1970, os conhecidos "documentários sociológicos" (Bernardet, 2003), que direcionavam sua atenção analítica justamente para contextos mais amplos e gerais, com um destaque especial para o tema geral da luta de classes. Como sinalizado por Claudia Mesquita:

É consenso nas interpretações sobre o cinema documental brasileiro recente a presença expressiva de discursos particularizantes. Contrariamente ao que era tendência no documentário moderno (sobretudo aquele dos anos de 1960 e 1970), hoje se nota evidente suspeita em relação a procedimentos totalizantes e interpretativos, às possíveis sinédoques (os personagens tomados como tipos representativos, em relação a um contexto ou situação englobantes) (Mesquita, 2010, p.105).

Como também explorado posteriormente pela autora, esse tipo de abordagem estabelece um diálogo fortuito com um longínquo campo de investigação do sujeito nas artes plásticas — o *retrato*. É também o retrato fruto dessa vontade de representação de um *alguém específico*, lidando com as dualidades, entre superfície e personalidade, engendrando uma relação entre o meio expressivo (pintura, fotografia, etc.), o artista e o retratado. Suas formas de construção, profundamente variadas ao longo dos séculos, se voltam para uma certa ideia de *verdade* no que tange à *existência* da pessoa, valorizando seu estatuto enquanto autoridade, ou mesmo como unidade subjetiva. Definindo o que seria o retrato, Luiz Carlos Oliveira Junior diz:

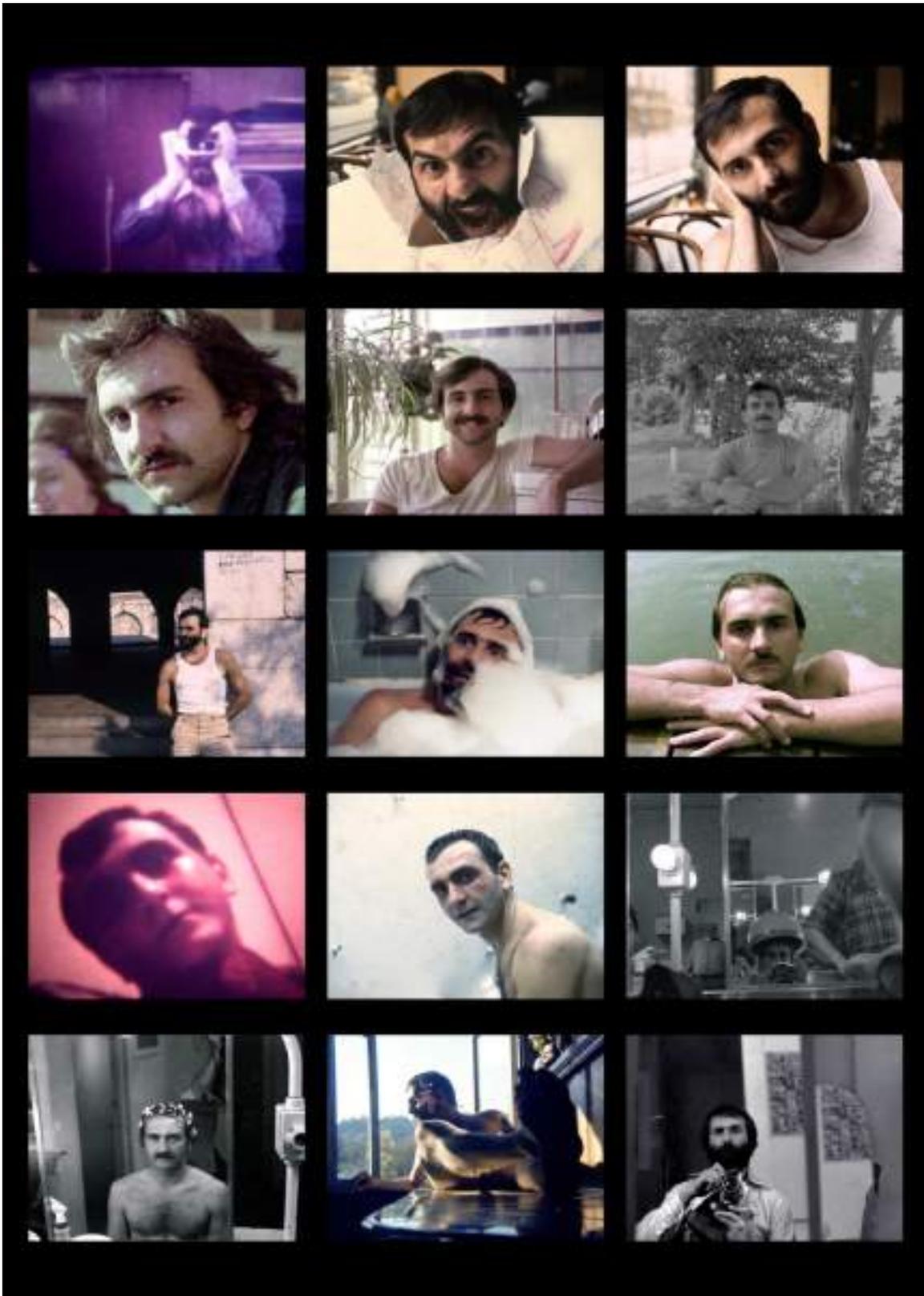
Grosso modo, os retratos são obras cujo dispositivo estético se organiza em torno da representação de uma pessoa (ou, mais raramente, de um grupo de pessoas) em sua singularidade, isto é, naquilo que a caracteriza e a identifica (esta é uma noção por si só problemática e polissêmica, mas que manteremos, por ora). (...) Quando há mais de uma figura em quadro, geralmente se observa a representação de uma ação narrativa que as engaja conjuntamente, subordinando uma figura à outra de modo a formar uma unidade e garantir o pressuposto renascentista de harmonia e articulação entre as partes. (Oliveira Junior, 2017, p.185)

Poderíamos perceber que, assim como os retratos, nossos filmes estabelecem um vínculo fundamental com um sujeito específico, identificado por um nome próprio (Luiz, Timóteo e Leonilson), para dar início a um percurso que extrapola os próprios limites de uma narrativa biográfica. A categoria do retrato é importante justamente porque distancia as obras das já tão conhecidas cinebiografias, geralmente atreladas a um enredo panorâmico e cronologicamente organizado. Temos aqui, pelo contrário, uma investigação menos interessada nesse tipo de narrativa de vida e mais conectada a um certo estatuto existencial desses sujeitos. Mais importante do que saber que Leonilson é nascido na cidade de Fortaleza, que expôs em Madrid no ano de 1981, é escutar os seus suspiros, reconhecer os seus traços nos traçados de seus desenhos. Isso porque, diferentemente de uma biografia, em que interessa um certo "saber" sobre o outro, o retrato valoriza as pontes pelas quais podemos nos *relacionar* com esse outro retratado.

O filme-retrato pode até almejar resumir em suas imagens todas as “camadas de ser” do sujeito retratado – seu temperamento, sua verve, sua essência –, mas ele o faz, sempre, tendo a seu dispor não mais que o testemunho de um momento, de uma passagem breve ou, no máximo, de uma sucessão de pequenas vivências da personagem num dado estágio da sua vida. A narrativa se constrói menos pela representação de episódios significativos (apesar de estes não necessariamente se acharem excluídos) do que pela observação atenta da forma como o sujeito fala, anda, respira, se veste ou fuma um cigarro. Parafraseando Marie-Françoise Grange, a personagem do filme-retrato deriva da fórmula “eis o que sou”, distanciando-se da fórmula da cinebiografia, que seria o “eis o que fiz”. (Oliveira Junior, 2017, p.189)

Não seria difícil retomar *Inconfissões* e encontrar ali não só uma afinidade com a ideia de um filme-retrato, mas constatar também a presença abundante de retratos fotográficos, justamente. Talvez seja esse o maior substrato de todo o filme: Luiz fotografado por outras pessoas, Luiz se auto fotografando, Luiz fotografando os outros. Todos esses elementos, retratos únicos em si mesmos, compõem, no entanto, esse plano maior que seria o

filme-retrato, sendo essa técnica diferenciada justamente pela possibilidade da *montagem*. É a partir da *montagem* que todas essas imagens interagem umas com as outras, compondo dessa forma uma teia que modula tensões e significados em torno da pessoa de Luiz.





Se numa representação tradicional de um retrato vemos com frequência uma composição pictórica que nos dá informações adicionais sobre aquele sujeito (que pode estar segurando um objeto importante, vestindo uma determinada roupa, em um cenário que informa sua posição social etc.), o *filme-retrato* parece evidenciar um jogo de *relações* que atravessam a pessoa — justamente porque seu resultado final só pode ser fruto da *montagem* que constrói o filme. Entre os retratos de sua família e os retratos de outros homens — seus amigos e parceiros — localizamos a própria figura de Luiz como intermediadora desses dois pólos. Podemos então perceber que a pessoa que surge do *filme-retrato* não emerge unicamente de uma imagem específica ou de um determinado enquadramento, mas sim como uma espécie de cola que permeia o espaço entre um plano e outro. Dentre todos os retratados no filme, Luiz é aquele de onde emana uma polaridade do "eu" — a primeira pessoa que a diretora, no caso sua sobrinha, tenta de alguma forma transpor em termos visuais e sonoros. Enxergamos então esse esforço de produzir a "*mise en scène* de um desejo reiterado de retratar um sujeito ou um rosto, de fixar o seu *ser* por retoques sucessivos e esforço prolongado de observação" (Oliveira Junior, 2017, p. 198).

As escolhas de Ana Galiza reforçam a todo momento uma tentativa de equalizar uma imagem do tio que antes se encontrava soterrada por uma narrativa familiar questionável, que subtraía da história de Luiz uma parte aparentemente significativa das suas vivências. É na construção dessa composição, que parte do ambiente familiar em São Paulo e vai em direção à uma vida marcada pelo desejo, pela atividade dramática e amorosa, pelas aventuras sexuais e pelo devir da viagem — trazendo para perto da figura de Luiz as imagens de outros homens, de festas e paradas LGBT — que a diretora não somente evidencia uma "representação" do seu tio enquanto um homem *gay*, mas também consegue dar a dimensão, por meio da montagem de diferentes materiais, de uma dinâmica de forças que permeou a vida de Luiz.

É possível então começar a enxergar de forma mais enfática, corroborando com o argumento de Cláudia Mesquita e seus "Retratos em Diálogo", que o *filme-retrato* apresenta essa tendência fundamental de constituir o sujeito como esse campo de relações contínuas, não precisando para isso da reconstituição de uma biografia completa, mas sim da retomada de uma certa "gravidade" produzida pela *pessoa*.

Não é exatamente esse mesmo procedimento que também observamos em *A Paixão de JL?* Encontramos Leonilson por entre os filmes, videoclipes e acontecimentos históricos que

atravessaram sua vida. Porém, diferentemente de *Inconfissões*, não vemos aqui a construção tradicional e literal do retrato, mas sim uma forma que a subverte e a tensiona. Se o filme se furta a mostrar o rosto de Leonilson, a oferecer ao público a imagem do corpo físico do artista, faz isso justamente como forma de acompanhar a poética proposta pelo personagem central em suas obras.

Leonilson certamente estabelece uma relação direta com o retrato em seus trabalhos. Atestamos isso pela frequência, em suas telas, da centralidade da figura humana, geralmente em fundo neutro, contando com a adição eventual de certos objetos e palavras que participam da composição desse personagem principal.



Imagem 42: Fotograma do filme *A Paixão de JL* (2015)

Vemos, por exemplo, a pintura acima em um dos planos do filme. Nela, é possível identificar um busto na cor preta, que subscreve em seu interior um outro rosto invertido na cor branca. Na parte superior, a inscrição de uma única letra "L.", que em sua diminuta presença já é capaz de evocar o nome próprio do artista. Embaixo do busto, lemos "o que você quiser, eu quero, o que você mandar, eu faço". Temos aqui de certa forma um autorretrato de Leonilson, reforçado principalmente pela letra do seu nome na parte superior da tela, que surge não só como uma assinatura, mas como também um dos elementos da própria obra. É um retrato, porém, no qual não encontramos um rosto — apenas seu contorno. Não há olhos, nariz, nem boca.

Se o retrato, em geral, se esforça para sintetizar a narrativa excessiva da biografia, temos aqui a proposta de um minimalismo radical, em que a própria expressividade do rosto é também deixada de lado. Ao final, o que podemos constatar é a preservação do mínimo possível para que haja ainda sim uma conexão com o "eu", a presença dessa subjetividade específica que interpela o espectador. Faz isso, contudo, a partir da liminaridade entre existência e indeterminação desse mesmo "eu", dando prosseguimento à tradição do autorretrato de questionar continuamente a unidade do sujeito:

Um dos aspectos mais instigantes do autorretrato é o fato de ele não se dar no âmbito da certeza e da segurança, da garantia do cogito, mas, inversamente, da dúvida e da indeterminação. Assim como existe a velha máxima de que todo retrato é do pintor e não do modelo, talvez se deva dizer também que todo autorretrato mostra alguma outra coisa que não o pintor, ou que o autorretrato é o quadro em que pintor, tomando-se por modelo, se pinta como outro. (Oliveira Junior, 2017, p.199).

Leonilson não só transmite essa sensação do "pintar-se como outro", mas faz questão de manter latente a tensão e expressividade dessa passagem. Não coincidentemente, sua angústia e melancolia parecem emergir com frequência dessa indeterminação, entre o um e o outro, que produz um fluxo incessante entre o dentro e o fora. É o que anunciamos neste jogo de duas cabeças antagônicas, em branco e preto de lados opostos, mas é o que deixa transparecer também na dinâmica proposta pelas frases presentes na tela, que evidenciam essa relação tensa e violenta de subjugação de um "eu" que deseja o desejo do "outro".

Talvez a mais sintética obra de Leonilson sobre esse tipo de reflexão seja "El puerto", produzida pelo artista em 1992 — um ano antes da sua morte. Nela, vemos um pequeno espelho alaranjado tapado por um pedaço de tecido que informa alguns dados sobre Leonilson: seu nome, sua idade, seu peso e sua altura.



Imagem 43: "El Puerto", obra de José Leonilson, 1992.

El Puerto, que na língua espanhola produz a lembrança fonética da palavra "Cuerpo", é um autorretrato singular porque se furta a oferecer uma imagem do corpo propriamente, se contentando em criar uma alusão a esse. Há aqui a fixação de alguns dados pelo bordado, ao mesmo tempo que uma indeterminação total da imagem que existirá por detrás do véu. Afinal, os reflexos de um espelho não se estabilizam, podendo esse ser um retrato de "Leo", como de qualquer outra pessoa que por um momento ousar levantar o pequeno pano listrado. Ao construir esse jogo de ocultamentos, Leonilson posiciona o sujeito nesse limiar da imagem, em uma dialética entre ser o "eu" e ser o outro. O artista faz então regressar a um estágio

anterior à identificação do eu com sua própria imagem, suspendendo mais uma vez as fronteiras do corpo e seu exterior — no lugar da identidade, o estranhamento profundo.

Não parece coincidência, então, que as figuras humanas dos quadros de Leonilson ocupem, com frequência, a menor parte de suas telas. Seria certamente um erro desconsiderar esse jogo proposto pelo artista, em que fica evidente o apreço por uma certa pequenez do ser, sua fragilidade em meio ao mundo, em que o branco vazio da tela é preservado. O exercício dessa *poética do mínimo eu*, não coincidentemente, surge de forma enfática em uma das suas últimas obras: um quadro de tecido translúcido, com apenas uma palavra bordada, "José", seu primeiro nome. Existe aqui a abdicação da imagem do corpo, da forma humana e até mesmo um certo desprendimento da ideia de individualidade. A troca da assinatura, de Leonilson — seu nome artístico preeminente, que de tão único dispensa o uso de sobrenomes — para José⁷, um dos nomes mais comuns no Brasil, evidencia esse movimento que surge do artista e é replicado pelo filme.

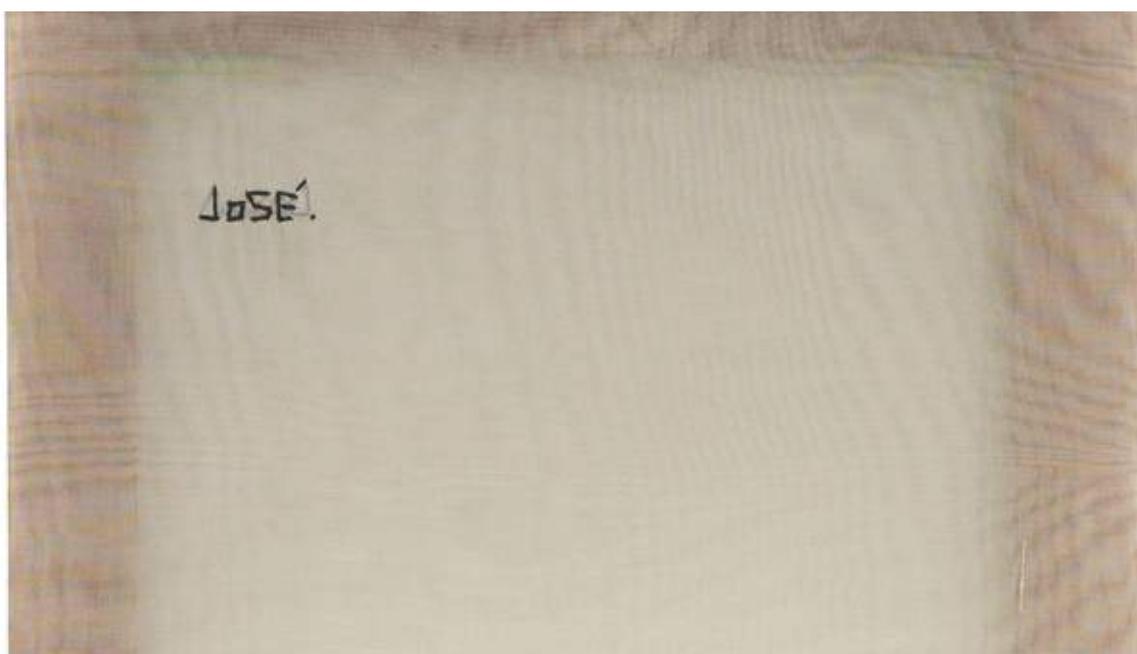


Imagem 44: Fotograma do filme *A Paixão de JL* (2015)

Aqui podemos realizar um balanço crítico e perceber que se em *A paixão de JL* o ocultamento do corpo corresponde a uma ferramenta estética empregada por Leonilson e acompanhada por Carlos Nader, em *A morte branca do feiticeiro negro* encontramos a impossibilidade real de

⁷ Impossível não lembrar aqui do poema de Carlos Drummond de Andrade, que ressoa de maneira muito precisa o sentimento de angústia, solidão e fragilidade vivenciado por Leonilson em seus últimos momentos de vida. O vazio existencial expressado pelo artista em suas obras finais dialoga diretamente com as imperativas perguntas feitas por Drummond ao seu personagem "José".

acesso a Timóteo. É necessário antes então, para juntarmos esses três filmes em um mesmo conjunto, deixar claro as diferenças explícitas entre essas narrativas.

A afinidade temática entre *A paixão de JL* e *Inconfissões* é evidente. Temos duas narrativas que giram em torno de homens brancos, gays, de classe média, com projeção internacional, ambos vitimados pela crise do HIV entre as décadas de 1980 e 1990. Nos dois casos, encontramos uma certa abundância de arquivos e dados biográficos, o que já chama atenção pela própria manutenção e preservação dos respectivos acervos. Além disso, são dois homens inseridos no meio artístico, ponto de afinidade extremamente relevante pelo qual certamente alguns dos laços entre os diretores e esses sujeitos se ancoram — sendo esses diretores igualmente artistas brancos da classe média paulistana.

No caso de *A morte branca* encontramos um homem negro do século XIX, escravizado e espoliado de qualquer propriedade, vivendo sob um regime cruel de exploração e cerceamento. Não há arquivo senão aquele preservado junto aos documentos da polícia baiana — sua carta de suicídio e poucos dados biográficos — que muito provavelmente só foram mantidos para servir de prova contra o próprio suicida, livrando de qualquer responsabilidade jurídica seus senhores ou outras pessoas que poderiam eventualmente ser acusadas por homicídio. Da mesma forma, é inegável que existe aqui o interesse de um diretor negro, curiosamente também proveniente de São Paulo, em realizar uma reflexão estética sobre o racismo que atravessa nossa história e estrutura social — fazendo uso da breve história de Timóteo como forma de dar partida a esse movimento.

Os documentos referentes a Timóteo, junto às primeiras análises registradas sobre seu caso, surgem em duas publicações do ano de 2004 — a dissertação de mestrado *Loucos e pecadores: suicídio na Bahia no século XIX* (Ferreira, 2004a) e no capítulo *E agora, com a escrita, os escravos!* do livro *Do português arcaico ao português brasileiro* (Oliveira, 2004). Por meio dessas duas publicações somos capazes de reconstituir um certo contexto histórico e biográfico que cerca Timóteo: era ele um escravizado doméstico e "mulato", nascido no Brasil e com idade entre 18 e 20 anos. Pertencente à D. Clara Joana Rosa dos Santos, residente da cidade de Salvador, estava prestes a ser vendido para novos senhores, transação interrompida por seu suicídio, com um disparo por arma de fogo em 1861 na casa em que morava.

Apesar do documento ser extremamente raro, Oliveira argumenta que a existência de escravizados letrados no final do século XIX não era um fato tão incomum. A alfabetização de alguns escravizados, nos diz o autor, fez parte de um movimento de especialização da mão

de obra escrava urbana que foi propulsionada após a proibição do tráfico negreiro na primeira metade do século. Saber ler e escrever não era uma simples benfeitoria ou concessão generosa dos senhores, mas uma forma de valorização dos seus escravos (que poderiam ser vendidos por um preço consideravelmente maior) e que possibilitava a exploração de outros tipos de trabalhos não braçais que eram abundantes nas grandes cidades.

O suicídio de Timóteo foi enquadrado por Ferreira como uma reação a sua possível venda, prática tida pelo autor como também usual entre escravizados que temiam a índole de seus novos senhores, ou que não desejavam se apartar dos laços familiares e afetivos já estabelecidos em suas respectivas localidades. Timóteo estava sendo mais uma vez vendido contra sua vontade, com um destino incerto e penoso. Em sua carta podemos perceber uma relação conflituosa entre gratidão à família de seus senhores, aos quais Timóteo pede "Perdão" , mas também uma certa inferência quase irônica de responsabilidade, como explícito na passagem em que diz : "se faço esta declaração é para livrar que vão ao Inferno, estas almas que despertarão suas consciências!". Nesse caso, notamos essa característica de algumas cartas de suicídio que "mesmo quando em tom de perdão, procuram atribuir culpa" (Ferreira, 2004b, p.218).

Todo esse panorama histórico da carta de Timóteo nos revela dois aspectos. O primeiro deles é a percepção de que Rodrigo Ribeiro, diretor do filme, escolheu deliberadamente não incluir de forma enfática no curta-metragem os poucos dados biográficos que possuímos sobre Timóteo. Reveladora dessa postura é também a inserção do seu nome próprio apenas ao final do filme, quando já fomos expostos a toda sua carta de suicídio. Nesse sentido, o sentimento de melancolia e subjugação antecede o próprio sujeito, sendo literalmente a cartela sobre o *banzo* a grande introdução da obra.

Entendemos, porém, que esse gesto se revela como um apreço pela literariedade da própria forma estética da carta — esse gênero literário que, como nos afirma Oliveira, era de longe o mais utilizado por escravizados oitocentistas. Da mesma forma que Ana Galizia tenta acompanhar seu tio em seus retratos e que Carlos Nader emula o ser "que vive fora" de Leonilson, Rodrigo Ribeiro também faz questão de preservar a opacidade que permeia a carta de Timóteo, mantendo seu português arcaico, mas também as suas ausências de informação. Dessa forma, ao invés de reconstruir Timóteo a partir dos outros dados elencados pelo inquérito policial — muito provavelmente fornecidos pelos senhores do jovem escravizado — Rodrigo prefere se ater somente às palavras escolhidas por Timóteo.

O segundo aspecto que podemos inferir dessas informações está relacionado ao caminho percorrido pela carta. Por mais que o texto pudesse também se dirigir a outras pessoas, atendendo eventualmente a uma demanda de reconhecimento público que toda linguagem acaba por esbarrar, é indiscutível que os principais destinatários de Timóteo eram os membros da família que o faziam cativo. São eles os únicos mencionados nominalmente — "Jaia (sic) Pombinha e a toda família d'ella". Essa carta, direcionada para a delegacia de polícia pela família, é então anexada no processo investigativo que analisa o suicídio de Timóteo.

Rodrigo Ribeiro opera um deslocamento significativo desse documento ao transpô-lo para o cinema, não só porque cria um diálogo entre meios comunicacionais distintos, mas porque remodela as possibilidades de escuta desse testemunho. Não mais prova criminal, a carta de Timóteo é agora lida como uma escrita insurgente, capaz de transmitir uma realidade cruel que atravessava aquela vivência. É dotada agora de uma certa poeticidade, encarada a partir do seu potencial expressivo e não mais somente pelo seu caráter indicial. Isso ocorre justamente porque Ribeiro acaba por assumir, anacronicamente, o lugar de destinatário da carta. Ele a recebe e a acolhe, compartilhando esse espaço de destino com os espectadores do filme. Dessa forma, o envio dessas palavras não fica mais circunscrito no período escravagista, permitindo que a mensagem de Timóteo pudesse ser interpretada a partir de novas perspectivas. Não só isso, além de possibilitar essa nova leitura do passado, dialeticamente também observamos como a poética de Timóteo permite uma nova visão sobre o presente — fato corroborado pelos diversos planos que Rodrigo Ribeiro utiliza da Salvador contemporânea.

Em seus trabalhos acadêmicos, Ferreira e Oliveira se esforçam para tornar latente a real dimensão que ronda o suicídio de Timóteo e de outros escravizados que escolheram dar fim a própria vida. Diferentemente do que supunham os médicos brasileiros do século XIX e XX, o suicídio de escravizados não estava relacionado à falta de adesão ao catolicismo, ou a condições estritamente fisiológicas. Como nos alerta Ferreira, tirar a própria vida foi a única forma encontrada por Timóteo de impor a sua vontade:

"Seus atos suicidas foram mais que expressões e mecanismos de desespero, mas formas de negociar melhores condições, de resistir às condições de cativo ou libertar-se dele, abandonando definitivamente esta "terra de vivos", como afirmou Timóteo." (Ferreira, p. 234, 2004b)

Rodrigo opera essa reflexão no campo da estética, retomando o ato de Timóteo em sua expressividade política. É isso também que o diretor paulista faz com os demais arquivos que compõem o filme — desloca-os de suas respectivas fontes, os distancia das suas perspectivas originais, e tornando sensível algo que estava ali de forma adormecida. As performances dos corpos negros — que surgem em meio a peças publicitárias e filmes/atualidades produzidos na primeira metade do século XX no Brasil — ganham aqui outra dimensão ao serem montadas sobrepostas pela carta de Timóteo. Isso acontece porque há, por meio da *montagem*, a ativação desse subtexto que recorrentemente os meios oficiais procuravam calar. O filme não "dá voz" a Timóteo, não entra em um jogo de fabulações extenso sobre suas possibilidades de vida e sua história. Tampouco procura se debruçar profundamente sobre os atores e outros personagens negros que aparecem ao longo do filme. Antes disso, *A morte branca do feiticeiro negro* nos faz ouvir o silêncio — o som surdo e latente que emerge dos arquivos. E faz isso de forma literal, não transpondo a carta para uma possível narração, mantendo a impossibilidade de leitura do documento, seu traçado traumático e melancólico.

É também possível encontrar uma afinidade de *A morte branca do feiticeiro negro* com a forma retrato. Em primeiro lugar essa ponte se estabelece pela escolha tomada pela direção de singularizar a voz de Timóteo, tornando-a a grande organizadora do filme. Aqui, novamente, podemos identificar uma composição em que esse sujeito que diz "eu" se sobrepõe aos demais elementos do filme, organizando-os em torno da sua pessoa.

Olhando de um ponto de vista formal, vemos um procedimento muito semelhante com aquele presente em *A paixão de JL*. Nos dois casos temos um arquivo de tipo não-imagético (a carta e o áudio) que evocam por sua vez uma voz — voz essa que toma o primeiro plano e organiza as imagens presentes nos filmes. Nesse sentido, da mesma maneira que em *A paixão de JL* temos os acontecimentos cotidianos de Leonilson ilustrados por suas obras, encontramos também nas imagens em movimento e fotografias de *A morte branca do feiticeiro negro* uma tentativa de ilustração da angústia de Timóteo. Se no primeiro caso temos uma tentativa de conexão quase que literal — em que existe o desejo de uma correspondência factual entre causa e efeito, entre as vivências de Leonilson e suas transposições para suas obras — no segundo temos uma conexão assumidamente imaginativa.

Não há rosto possível para Timóteo. Essa condição nos assombra e atravessa seu retrato. Mas mesmo frente a essa impossibilidade, ainda há em nós um desejo quase pueril de lhe dar um corpo, uma história — talvez não tanto para devolver a ele alguma dignidade, mas retirar de

nós o entendimento lancinante de que andamos sobre os escombros de sua tragédia. O que *A morte branca do feiticeiro negro* faz é utilizar dessa impossibilidade como uma gangorra, vacilando entre a imagem e o seu avesso, entre a reconstituição e as ruínas, entre o eu e sua fragmentação radical.

Por isso nos sentimos tão consternados ao receber o olhar do jovem ator negro que encara a câmera com a mão no pescoço. Retirado do filme *Alma do Brasil* (Líbero Luxardo, 1932), originalmente esse é o plano de um soldado brasileiro na Guerra do Paraguai que, na narrativa ficcional, é deixado para morrer devido à contaminação pela cólera. Em meio ao mato, ele pede desesperadamente por água, fato que explica os gestos sucessivos da sua mão em direção à garganta. Em *A morte branca*, contudo, sua sede se torna sinônimo de um sufocamento, compondo a atmosfera tensa que é construída pelos arquivos deteriorados e pela trilha sonora.



Imagem 45: Fotograma do filme *A Morte Branca Do Feiticeiro Negro* (2020)

Há aqui aquilo que Alfred Gell denomina como "abdução de agência". Em um lampejo, o plano age como extensão da agência de Timóteo, encarnando no olhar do ator parte da sua mensagem dilacerante. Isso só pode acontecer pela conexão estabelecida entre Timóteo e sua carta de suicídio, e subsequentemente entre a carta e a imagem do ator. É uma manipulação de montagem capaz de fazer com que a *voz e presença* de Timóteo cheguem até nós na sala de cinema, mesmo que seu corpo seja para nós completamente desconhecido.

O filme, contudo, faz isso de forma a manter sobre a superfície fina da imagem o entendimento de que certamente esse *não é Timóteo* — trazendo então, junto da presença, a ausência constitutiva da imagem. Nos mantém, portanto, em um entremeio angustiante de identificação e estranhamento, nos oferecendo uma ponte de contato, mas ao mesmo tempo a escamoteando. A esse tipo de procedimento estético, Saidiya Hartman denominou "fabulação crítica":

Aplainando os níveis do discurso narrativo e confundindo narradora e falantes, eu esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes. O resultado desse método é uma “narrativa recombinante”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro, recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente.

A contenção narrativa, a recusa em preencher as lacunas e dar fechamento, é uma exigência desse método, assim como o imperativo de respeitar o ruído negro – os berros, os gemidos, o sem sentido e a opacidade, que sempre excedem a legibilidade e a lei, e que insinuam e encarnam aspirações que são desvairadamente utópicas, abandonadas pelo capitalismo e antitéticas ao seu concomitante discurso do Homem.

A intenção dessa prática não é *dar voz* ao escravo, mas antes imaginar o que não pode ser verificado, um domínio de experiência que está situado entre duas zonas de morte – morte social e corporal – e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento. É uma escrita impossível que tenta dizer o que resiste a ser dito (uma vez que garotas mortas são incapazes de falar). É uma História de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo. (Hartman, 2020, p.29)

Em nosso caso, diferentemente das Vênus de Hartman, Timóteo possui sim uma voz. É uma voz, contudo, atravessada por um silêncio, perpetuamente incapaz de *dizer tudo* (não seria essa a condição de todo discurso?). Essa voz dá de empréstimo aos demais personagens do filme uma certa narratividade, ao mesmo tempo que é contagiada pelo estado de mudez em que esses mesmos personagens — dos quais nada sabemos — se encontram.



Imagem 46: Fotograma ampliado do filme *A Morte Branca Do Feiticeiro Negro* (2020)

Rodrigo joga com e contra essa característica do arquivo. Fruto desse diálogo impossível é essa amálgama temporal que vemos no filme de forma explícita, em que são colocados em um mesmo percurso transversal o momento preciso de Timóteo em sua escrita, os personagens sem nome que lançam para a câmera o seu olhar, as imagens do século XX em sua grafia corroída e as ruas da Salvador contemporânea.

Esse "choque de vozes" implica que, em *A morte branca do feiticeiro negro*, elementos antes apartados por uma barreira temporal, distanciados geográfica e contextualmente são colocados em *diálogo*. Não são simplesmente falas, performances e imagens dispostas umas ao lado das outras, mas sim inseridas numa dinâmica de escuta e resposta, em que há o anseio de uma certa correspondência, no sentido epistolar, entre um plano e outro. Timóteo se corresponde com o menino sem nome, assim como escuta profundamente o lamento das ruínas, da pradaria chamuscada, e faz ressoar sua voz na penumbra da senzala da Igreja da Ordem Terceira do Carmo em Salvador. O filme, a partir de Rodrigo, funciona como uma espécie de intermediador desses diálogos, fato que é fundado no momento em que o diretor decidiu remodelar o percurso dessa carta e se tornar um novo destinatário.

Se a relação entre diretor e personagem passa a tomar um lugar central no documentário brasileiro contemporâneo, como propõe Cláudia Mesquita em suas investigações sobre os *filmes-retratos*, podemos conjecturar que a *montagem*, em nosso caso, é a ferramenta capaz de propiciar um diálogo entre esses sujeitos ausentes e seus futuros retratistas.

Diferentemente da maioria dos filmes analisados por Mesquita, em nossos três casos os diretores não participam de uma dinâmica de filmagem, em que a câmera, o diretor e o personagem compartilham de um mesmo espaço físico. Esse dado é fundamental: são retratos de sujeitos ausentes, já mortos desde o início, fato que é indispensável e indissociável das dinâmicas dessas obras.

Durante todo o processo de produção dos nossos filmes, seus personagens já se encontravam mortos há um tempo considerável, implicando que todo contato entre esses dois sujeitos se deu por meio do arquivo. Não há a possibilidade de uma entrevista ou de acompanhar o cotidiano dessas pessoas, em busca do "instante minúsculo" do qual fala Mesquita. Há apenas o arquivo e suas lacunas, as *vozes* outrora fixadas e que perpetuam, em um eco surdo, suas existências. Bastaria retomar a obra de Carlos Nader, talvez um dos mais preeminentes "retratistas" do documentário brasileiro, para perceber que *A Paixão de JL* é o seu único filme em que não encontramos corpo algum, em que não há entrevista nem diálogo literal. É esse o traço de um diálogo necromântico, atravessado pela ausência e pelo silêncio inegável daqueles que já se foram, mas paradoxalmente fundamentado nas *vozes* que insistem em permanecer entre nós.

A *montagem dos arquivos* é o que permite a ativação desse diálogo. Nesse movimento são colocados em conversa os elementos do próprio filme, Timóteo e as ruínas, Luiz e seus namorados, Leonilson e suas referências. O campo gravitacional do sujeito, o qual de certa forma caracteriza o *filme-retrato*, só pode então ser sentido a partir da gravitação desses diferentes elementos. Acabamos nós mesmos, enquanto espectadores, também fazendo parte dessa malha de relações, implicando que o diálogo com esses personagens já mortos continua acontecendo no tempo do agora, a todo instante que o filme é novamente replicado.

Nossos personagens estão no presente, evocados pelos diretores a tomarem parte no mundo. Não é um simples gesto imaginativo, mas é forjar um diálogo real para além do tempo de emissão da mensagem — que nos leva a perceber aquilo que há de imaginário em todo e qualquer diálogo. Essa é a possibilidade e consequência da conversa com os mortos.

Alfred Gell descreve de maneira perspicaz que as obras de arte "apresentam-se em famílias, linhagens, tribos, populações inteiras, assim como as pessoas" (Gell, 2018, p.233). Por mais que se afastem tematicamente, insistimos na afirmação de que os três filmes aqui elencados partem de um mesmo tipo de relação interpessoal, mediando a conversa entre cineastas e sujeitos já mortos por meio de procedimentos técnicos de mesma natureza. São *filmes-retratos*, mas de um tipo particular, já que se trata de uma tentativa de "síntese de existência" (Mesquita, 2010) não de um sujeito vivo, mas de um *alguém já morto*. Nesse percurso, nossas obras insistem em partir de uma perspectiva não historicista, que tentaria retomar o passado "como ele foi", mas fazem questão de fincar os pés no agora e olhar para esses sujeitos como mortos que são — habitantes dos arquivos, das falhas, das ruínas e da memória. "O espectro, aqui, é o terceiro espaço que vai permitir transmitir uma parte da herança, o passado aberto naquilo que ele tem ainda a nos dizer e no que temos ainda a lhe dizer" (Robin, 2016, p.58).

Nesse sentido, da mesma forma que Mesquita identificou nos filmes analisados em seu artigo "retratos em diálogo", podemos identificar esse *diálogo necromântico* que surge dos nossos filmes. A fantasmagoria que surge dessa presença-ausência, a qual já foi notada por diversos outros pesquisadores⁸, surge como elemento estético incontornável desses filmes que procuram habitar o espaço do *entre* — o passado e o presente, o eu e o outro. É nessa fenda, "e entre todos os "dois" que se queiram, como entre vida e morte" que "há de valer de algum fantasma" (Derrida, 1994, p.10).

Para além de uma investigação narrativa sobre os filmes, nos interessa justamente esse "enredo de linhagens" que os conecta. Conseguimos demonstrar, por exemplo, como os três filmes se estruturam a partir dos "arquivos da personalidade", de onde surge a polaridade do "eu" — com o qual é travado o diálogo que estamos aqui tratando. Nesse sentido, para além das questões estéticas propriamente, estamos buscando também seguir os traços culturais que compõem essa relação entre vivos e mortos proposta pelos filmes. Vamos nos esforçar agora para investigar de forma mais precisa o discurso que autoriza essa conversa transversal entre tempos, tornando possível esse diálogo insuspeitado.

⁸ Para *Inconfissões*, ver o artigo "Aura e Fantasmagoria: inscrição subjetiva em dois curtas-metragens de compilação" de Mazuquieri, 2019. Para *A paixão de JL*, ver "O arquivo e a morte no documentário brasileiro contemporâneo: A paixão de JL e Elena" de Malinowski, 2017. Para a morte branca do feiticeiro negro, ver "A morte branca do feiticeiro negro: sobrevivências possíveis de um testemunho liminar" de Lessa Filho; Marques; Vieira, 2022.

2.1 A povoação do presente

Um dos gestos mais dolorosos, por vezes constantemente evitado em todo processo de luto, é o encontro com uma determinação temporal cruel em que se encontra agora o morto. Esse fenômeno é expresso de forma explícita por meio da língua quando, respondendo a uma demanda incontornável da realidade, nos vemos obrigados a conjugar o verbo referente ao ausente no passado: "João *foi* uma boa pessoa".

É recorrente, inclusive, observar essa mudança de tempo feita no próprio decorrer da fala, do "é", para um "foi", como se essa rasura exposta fosse capaz de demonstrar que na realidade o direcionamento do discurso é feito simultaneamente para duas pessoas distintas. Em um primeiro momento, reafirmando a presença desse morto no agora, com uma inocência quase dissimulada em que "esqueço" por um deslize que a pessoa se foi, dizemos de maneira cifrada ao ausente: ainda te carrego comigo, te sinto como o sentia antes, eu não te esqueci. Ao mesmo tempo, a correção subsequente tem um papel decisivo em demonstrar, aos vivos que me escutam, que estou disposto a abrir mão desse desejo dilacerante de trazer de volta ao presente um alguém barrado pela morte. É assim que selo o compromisso, mesmo que hesitante, com o pacto de realidade que pertence à esfera dos viventes.

Mais do que um mero detalhe da língua, encontramos aqui a manifestação de uma conduta culturalmente e historicamente localizada. Vemos efetivada por meio da linguagem uma recusa do encontro com o morto pelo caminho da morte, na qual nos juntaríamos a ele em uma indeterminação aterradora. Se o morto "é", ele é em algum lugar em que possamos encontrá-lo, torcendo todo o mundo e suas coisas por essa exigência infantil de negação da ruptura. Mas é justamente essa promessa de reencontro que cria uma tensão irrecusável, em que deixamos escapar o verbo no presente — aquele que é capaz de demonstrar o nosso real desejo.

A salvo desses "deslizes", é corriqueiro que ainda reafirmemos o lugar do morto sempre no passado, nos arquivos, no túmulo ou no além. Todas essas instâncias compartilham da função de manter esse morto em algum lugar distante e apartado da esfera dos vivos. Manuela Carneiro da Cunha, como pudemos observar brevemente na introdução, já nos alertou sobre como a definição da morte como um limite é algo que diz respeito não só à própria produção do mundo dos mortos, mas das linhas pelas quais definimos os contornos do nosso próprio mundo, o mundo dos vivos. No limite, isso seria o mesmo que dizer que é frente à alteridade dos mortos que os vivos se fazem enquanto vivos, um algo diferenciável, um grupo, uma

sociedade. Toda reafirmação dessa separação é uma tentativa de fortalecimento do laço que conecta aqueles que ainda estão vivos, em que somos convidados não só a reconhecer a morte como um limite, mas sermos cúmplices do seu constante assassinato. Matamos várias vezes os mortos na intenção de liquidar a própria força destrutiva do morrer. Nesse processo reafirmamos, em luta, o nosso lugar enquanto viventes — como quem batalha por uma nação.

Essa fala rasurada — tão corriqueira quanto supostamente insignificante, em que encontramos a passagem do verbo no presente para o passado — nos possibilita enxergar um tensionamento fundamental. Por um lado, há o amor e a vontade de permanência, de uma última conversa ou encontro. Por outro, existe o terror da morte, sua presença ameaçadora e medonha, a decomposição do cadáver que desfaz o social, o retorno assustador do fantasma.

O tempo presente do morto é como a invocação dessa polaridade negativa que ameaça o enlutado por uma proximidade demasiadamente perigosa. O que prevalece é uma imposição muito rápida de que esse desejo de contato seja logo domado, justamente pelo seu grau de importância dentro do nosso sistema de determinações sociais. Nesse contexto, construído ao longo dos últimos 200 anos, é necessário que exista uma diferença clara entre vivos e mortos, sob a ameaça que todo o mundo compartilhado venha a ruir caso essa fronteira seja abalada significativamente. Como é bem desenvolvido pelo historiador Philippe Ariès, a contemporaneidade é marcada por essa mudança fundamental, em que a morte é recalcada em toda organização social e religiosa, passando agora para um lugar profundo de ocultamento. Não devemos perder tempo demais com a morte e com o morrer, reafirmando neuroticamente a "vida que segue".

Não só destituímos a morte como algo naturalmente pertencente à vida, como também começamos a evitar a todo custo comunicar aos outros sobre nossa própria condição de mortalidade — não há espaço para doenças, deslizos ou fragilidades. Banimos dos espaços públicos as demonstrações extravagantes do luto, relegando tudo que a morte toca aos espaços de controle e contenção modernos: a polícia, o hospital, o cemitério, o arquivo.

"A recusa da morte ultrapassou a pessoa dos enlutados e a expressão do luto, para se estender a tudo que toca à morte e que se torna infeccioso. Pode-se dizer que o luto, ou o que se lhe assemelha, é uma doença contagiosa, que se corre o risco de apanhar no quarto de um moribundo ou de um morto, mesmo esses sendo indiferentes, ou num cemitério, ainda que não contenha túmulo algum querido. Existem lugares que são focos de luto, como outros o são de gripe" (Ariès, 2013, p.783)

A passagem verbal do presente para o passado é significativa dessa tentativa de afastamento, em que justamente não precisamos encarar frontalmente o estado atual do morto, fazendo ressurgir apenas um *vivo que não é mais*. É uma potencialidade historicista contra uma outra escatológica, já que essa presença do morto só pode existir de três formas: ou da maneira esclarecida de uma história, em que o morto é visto como um vivo preso em um passado que se mantém distante; através de um realismo frio e científico em que encaramos a vida putrefata do cadáver, por meio do qual atestaríamos que não há ninguém ali; ou a partir da força delirante do retorno do fantasma, em que nos defrontamos com a possibilidade de que o morto *está em algum lugar*⁹.

A morte é essa instância da qual devemos ter uma distância estratégica, não só em termos físicos (evitamos o cadáver e tememos os cemitérios), mas também em termos cognitivos, como fica evidente pelas modulações linguísticas no trato com os mortos. Tanto em Ariès, como também no trabalho de José de Souza Martins, podemos observar um movimento histórico de distanciamento da morte a partir de uma perspectiva burguesa, urbana e "esclarecida", em que "sobre a morte pesa o silêncio civilizado, a indiferença aparente, a atitude racional e prática que remove rapidamente da vida o peso dos mortos" (Martins, 1983, p.9)¹⁰.

Nesse jogo de separações, não tardam a surgir as conjugações verbais subjuntivas, "fulano deve estar em um lugar melhor", ou que exista uma certa adesão religiosa que permita ao vivente falar — "Minha avó certamente está agora no céu". De todo modo, é transferida para outra esfera, uma esfera da *fé*, o dever de produzir essa distância necessária entre os vivos e os mortos, podendo com isso, o verbo e o tempo se libertar dessa função.

Existem também algumas outras formas de expressão que cumprem esse papel, como na função figurativa. Um filho que afirma sobre a mãe morta "ela está para sempre comigo", ou como é tão comum em velórios o já desgastado "estará para sempre em nossos corações", afirma essa proximidade com a condição de que seja lida de maneira principalmente metafórica, ou seja, reafirmando que o morto certamente não está ali se não em "memória". É ainda uma forma de aproximação comedida, o suficiente para deixar claro um sentimento de cuidado direcionado ao morto, mas figurativa o bastante para não evocar um espectro.

⁹ A incorporação desse potencial delirante ao fazer da história talvez seja o grande mérito do método benjaminiano, que se alimenta justamente da tradição surrealista para conectar polaridades antes categoricamente afastadas.

¹⁰ Esse processo, como aponta Martins, só pode acontecer num regime de alienação, implicando consequentemente claras consequências políticas como teremos a oportunidade de explorar no capítulo 4.

Essa diferença fica evidente quando vemos o verbo referente ao morto ser usado no presente de forma literal, em que há quase que invariavelmente uma situação que impõe um medo, ou no mínimo uma perplexidade. É o caso da invocação de espíritos, dos lugares mal assombrados, dos vultos na noite escura. A constatação "o morto está aqui" soa quase sempre como que um alerta: tenhamos cuidado. A proteção das metáforas e da linguagem figurativa caem por terra frente à face do fantasma, que estampa em sua própria carne o assombro da morte que se faz presente à revelia do mundo dos vivos e suas regras. Nesse sentido, o morto representa um perigo quando ele é capaz de retomar um corpo, ou seja, quando ele ultrapassa uma existência em um campo meramente representacional para se tornar um *ser* que pode afetar e perturbar os vivos.

É verdade que o retorno desses mortos, apesar de quase sempre associados a experiências temerosas, também pode estar conectado a bons presságios ou sinais de proteção. Asseguramos isso quando nos afastamos desse imaginário da alma penada e da assombração para aproximarmos-nos do campo das aparições e dos encantados. Nesse caso, temos um uso estratégico e benéfico por parte do morto de sua posição externa ao mundo dos vivos para trazer profecias e previsões, milagres e curas. Ou mesmo um simples olhar que afirme parentalmente — cuidado de você em uma outra esfera. É comum, inclusive, que essas aparições simbolizem o final do processo de luto, em sonhos principalmente, como uma segunda despedida — no velório o corpo, na aparição a pessoa.

Seria o caso de perceber que só existem dois bons mortos: os que são completamente esquecidos, tão profundamente mortos socialmente que se tornam incapazes de assumir qualquer agência; ou os mortos que retornam contanto que sua interlocução seja para afirmar seu desprendimento ao mundo dos vivos e seu sofrimento. É um tipo de morto "esclarecido", quase que literalmente, já que com frequência são descritos como portadores de uma aura branca e luminosa, mostrando seu lugar agora enquanto "ser de luz". Um morto purificado e que nos gera um certo contentamento, menos por um pensamento altruístico, mas mais pelo acalanto de que não há motivos para temê-lo. Esse bom morto é aquele que retorna e afirma seu bem-estar, um "bem-morrer" — sinalizando sua transcendência ao sofrimento decorrente da morte.

Seu contrário é o espírito obsessivo, que como o nome mesmo sugere, implica um certo estado maniaco, ainda profundamente conectado à esfera dos vivos. São os fantasmas apegados aos objetos, às suas casas, ou aqueles que retornam à procura de vingança. É o que encontramos

em vários filmes de terror, em que vemos os mortos que conseguiram transpor a barreira da história e são evocados no presente pelo arquivo e pelas ruínas. De todas as formas, vêm para reafirmar a periculosidade do contato entre esses dois mundos. São os mortos inquietos, não apaziguados, sobre os quais os vivos projetam uma *dívida*.

E como ficam as imagens no meio dessas dinâmicas de linguagem? Existe na técnica um tipo de acalanto semelhante à função figurativa, que faz possível que no limite do contato possamos afirmar "isso é somente uma representação". Não preciso temer o retorno incontrolável desse morto, já que não passam de quadros, alusões, fotografias ou ficções.

Seja na função figurativa, imagética ou religiosa, há sempre a possibilidade de se denunciar a evocação do morto como fruto de uma certa artificialidade, que colocaria em cheque o seu estatuto enquanto *verdade*. São todos discursos "construídos", frutos da mente humana que projeta no mundo sua subjetividade, organizações ficcionais de um grupo específico. "Vocês não podem dizer que fabricaram seus fetiches e ao mesmo tempo que eles são verdadeiras divindades. Vocês têm de escolher: ou um ou outro", nos diria o capitão português de Bruno Latour (Latour, 2022, p.22). E é daí o alívio que recobre qualquer moderno frente à possibilidade de retorno do morto ao mundo presente, protegido pela tranquilidade fina e translúcida de que só existe uma explicação *lógica* para todos os fatos, e essa atesta o lugar do morto debaixo da terra, distante de qualquer aproximação perigosa.

Imaginemos o alívio daqueles que descobriram que as fotografias de fantasmas, tão abundantes na Europa no final do século XIX e início do XX, não passavam de truques baratos? Uma artimanha fabricada por um fotógrafo qualquer. Esse tipo de produção, como frisado por Maria da Luz Correia (Correia, 2016), não tardou a se tornar uma espécie jocosa de brincadeira, provocadora do riso e da zombaria, justamente pelo certo "esclarecimento" do público que enxergava na foto uma operação "claramente" falseadora.

Nós, contemporaneamente, gozamos de certa forma desse mesmo sentimento. E assim podemos ter um segundo a mais de tranquilidade em pensar que nosso mundo não é povoado em todo canto por mortos e almas penadas, mas sim da mesma natureza sólida e previsível de sempre. Já basta temer os vivos.



Imagem 47: Mourning scene, William Hope, c.1920 via National Science and Media Museum

A imagem é constantemente tensionada entre essas ambiguidades, farsa e verdade, construção e realidade. Ou, para seguir a terminologia Latouriana, objetos-fetichê e objetos-fatos. A imagem fotográfica, principalmente, vive essa contradição profunda: os modernos e seu pensamento científico a produziram e logo a viram ser usada das formas mais ritualísticas e mágicas possíveis. Foi preciso então que fossem relegados à farsa os procedimentos irregulares, construídos, para manter intacto seu estatuto de representação direta do real.

"Dito sem rodeios, o pensador crítico colocará na lista dos objetos-feitiço tudo aquilo que ele não *crê* — a religião, é claro, mas também a cultura popular, a moda, as superstições, a mídia, a ideologia etc. — e na lista dos objetos-causa tudo aquilo que *crê com convicção* — a economia, a sociologia, a linguística, a genética, a geografia, as neurociências, a mecânica, etc." (Latour, 2022, p.36)

Seguindo esse pensamento, a aparição do fantasma foi desqualificada, usada perversamente para "comprovar" que tudo na fotografia pode ser explicado *logicamente* a partir dos paradigmas científicos, mostrando que essas fotografias não passava de uma sobreposição de duas imagens — *um processo físico e não mágico*. O que pretendemos em nossa investigação é retomar uma sensibilidade que seja capaz de sentir novamente o *peso dos mortos*, como nos diz Martins, não recorrendo ao discurso científico para nos proteger desse contato, mas antes entendendo como a "física" também pode fazer magia. E nisso perceber, como Latour, que seguindo as agências engendradas por essas fotografias, cartas, fitas e filmes, "*todas as atividades humanas, e não somente aquelas dos adeptos do candomblé ou dos cientistas de laboratório começam a falar sobre a mesma passagem, o mesmo *fatigue**" (Latour, 2022, p.46).

Assim como uma metáfora ensaia uma fusão, entre coisa e ideia, a imagem também permanece perpetuamente tensionada, mantendo com isso a tentativa moderna de separação sempre frágil. Seguimos acreditando que o projeto de modernidade em que essa cisão seria realmente efetivada, em que nos veríamos protegidos por uma razão instrumental esclarecida, nunca de fato se concretizou. Como frisado novamente por Latour,

"Se os ocidentais tivessem realmente acreditado que tinham de escolher entre construção e realidade (se eles tivessem sido consistentemente modernos), eles nunca teriam tido religião, arte, ciência e política. Mediações são necessárias em todos os lugares. Se alguém as proíbe, você pode se tornar louco, fanático, mas não há maneira de obedecer a ordem e escolher entre opostos bipolares: ou é feito, ou é real. Essa é uma impossibilidade estrutural, um impasse, um dilema, um frenesi." (Latour, 2008, p.127)

Não pararam de jorrar das imagens algo de incontrolável e mágico, um sentimento constante de presença, em que de alguma forma identificamos ali um corpo que nos olha. Continuamos cortando dos álbuns de família os malditos, nos sentindo temerosos frente a quadros que nos acompanham com o olhar, alisando a pele de antigas fotografias como quem acaricia uma pessoa amada, virando os rostos e fechando os olhos para as imagens grotescas que insistem em nos assombrar.



Imagem 48 : Arquivo pessoal — meus bisavós maternos.¹¹

As imagens, principalmente, parecem estar presas nessa dialética cruel, mas que traduz perfeitamente o estado do mundo contemporâneo. São ao mesmo tempo frutos da "técnica", mas também da magia. Como Alfred Gell nos diz, "são os publicitários, os produtores de imagens e os ideólogos da cultura tecnológica" os nossos mágicos, e se eles "não se vangloriam de poderes sobrenaturais, é somente porque a tecnologia ela mesma se tornou tão poderosa que não há essa necessidade. E se nós não reconhecemos a magia explicitamente, é porque tecnologia e magia, para nós, se tornaram uma mesma coisa" (Gell, 1988, p.9).

¹¹ Peço licença para um breve relato em primeira pessoa. Procurando certa vez sobre a história da nossa família, meu irmão e eu encontramos uma notícia de jornal sobre o trágico suicídio do meu bisavô materno, Paulo Ferreira da Motta. As histórias nos contam que ele teria se envenenado em pleno voo na ponte aérea Belo Horizonte - Rio de Janeiro. A matéria continha uma riqueza de detalhes sórdidos sobre todo o acontecido que deixaram minha família muito abalada. Mas acima de tudo, a despeito de todos os testemunhos, o que mais impactou aos meus familiares e a mim, foi rever o retrato da minha bisavó, Maria Benvinda, que viveu 93 anos e com a qual tivemos um longo e próximo tempo de convívio. O granulado dos seus olhos, a indefinição dos traços da sua face. Como nos filmes analisados, os ruídos do arquivo se somam a sua pessoa em uma amálgama desconcertante. Minha mãe me relatou que não conseguiu dormir, impactada por esse olhar frontal que ela dá à câmera e que nos atinge em cheio. Não se trata, portanto, de somente uma "ilustração" da sua face, mas antes a mobilização da sua pessoa em um regime representacional. É um reencontro desestabilizador, similar à visão de um fantasma, em que constatamos sobre seu corpo já morto a sobreposição de um sofrimento latente. Essa realmente é ela, sinto-a sofrer ainda hoje. Olhamos seus olhos congelados e sentimos o ímpeto de tentar salvá-la de toda essa angústia e então angustiados ficamos — não há nada a ser feito. Ou como poderiam me responder alguns dos meus familiares, agora só resta rezar.

A imagem de alguém, por vezes, não é somente uma "representação", mas uma espécie de portal pelo qual é possível se estabelecer um encontro. Algo como uma armadilha, nos termos de Gell, em que são engendradas as agências daquele que dá a ver (autor), do que é visto (objeto) e de quem vê (espectador). No limite, parece ter sido nesse tipo de expressão artística que foi possível uma síntese entre o discurso racionalista moderno e uma sensorialidade ainda do domínio mágico/ritual, em que uma certa "criatividade" é tolerada dentro do seio da razão.

Toda essa discussão nos é útil por dois motivos. É do nosso interesse nos juntarmos a Latour e a uma série de outros pensadores contemporâneos que defendem que o projeto de pensamento moderno é repleto de furos e que a percepção de que um dia fomos realmente "esclarecidos" não passa de uma ficção¹². Nesse sentido ganhamos uma mobilidade tática que permite que olhemos para os filmes que são temas desta investigação e façamos extrapolações retóricas até então insuspeitadas, como afirmar que existe no ato de convocação desses mortos uma *interlocução necromântica*. Pretendemos com isso tomar um caminho oposto da separação moderna, entre os fatos e os fetiches, "que permite manter à distância a forma de vida prática — onde se faz fazer — e as formas de vida teórica" (Latour, 2022, p.44).

Contudo, é preciso também que nos atentemos, mantendo uma tradição de pensamento dialógico, que as dinâmicas de um pensamento moderno e suas ficcionalizações não são simplesmente "mentiras" descartáveis. Elas certamente influem na nossa condição de espectadores, nas nossas condições enquanto sujeitos. Afinal de contas, é um fato que as instituições modernas funcionam ainda a todo vapor e que nossa sensibilidade é profundamente marcada por essas dinâmicas de pensamento e poder. Seria preciso então perceber como o discurso científico e moderno influi nesse diálogo possível entre nós e esses mortos.

Existe uma relação oculta entre o que acontece dentro de um terreiro ao se invocar os Eguns ou os Nvumbe, espíritos dos mortos, com o que acontece ao se conclamar os ausentes dentro de uma sala de cinema. É verdade que, nesse último, certamente nos sentimos muito mais respaldados e protegidos por um discurso científico. Mas seria o caso de perceber que nos dois casos existe uma tentativa de mediação entre esses pólos antagônicos, vivos e mortos,

¹² O estatuto dessa ficção é algo intrigante e surpreendente. Se são verdadeiras as afirmações feitas por David Graeber e David Wengrow no livro "O despertar de tudo - uma nova história da humanidade", então estranhamente nos encontramos mais mergulhados nas amarras dessa narrativa moderna do que os próprios pensadores iluministas, que em seus postulados admitiam modestamente sua parcela de especulação e exercício criativo. Nesse caso, parece que não se trata tanto de um pensamento que emana diretamente das obras ditas modernas, de Locke até Rousseau, mas principalmente de como elas foram apropriadas tacanhamente nos séculos seguintes para embasar um projeto de poder.

por meio de procedimentos técnicos específicos. No final de ambos, o que observamos não é um ato mecânico e simplesmente pré-determinado pela "sociedade", mas antes um gesto que serve para produzir vínculos com os ausentes.

Por meio de uma série de rituais, como é o caso da retirada da "mão de egun" ou "mão de nvumbe", a separação entre os vivos e os mortos é efetuada dentro do contexto religioso do candomblé brasileiro. Mais do que um mero reflexo de uma base de pensamento já pronta, é nesses processos litúrgicos que encontramos uma forma que *faz pensar*. É uma reorganização do tecido social daquela comunidade que incorpora agora em seu âmago uma falta.

Nossos filmes se encontram numa posição completamente análoga. Existe nos três uma possibilidade de contato direto com esse ser ausente, um diálogo possível. Algo de Timóteo, Leonilson e Luiz efetivamente chega até nós, não apenas em termos metafóricos, mas no sentido de que realmente é possível sentir uma presença específica, que faz ressoar um nome, um fantasma, uma *voz*.

É verdade que a imagem possui esse vínculo profundo com as categorias sociais da morte. Contudo, se formos revisitar a materialidade exata daquilo que denominamos *arquivos da personalidade*, entenderemos que não é exclusiva da imagem a capacidade de propiciar esse *retorno do morto* no presente. Para sermos mais precisos, podemos conferir logo que, nos três filmes, o uso das imagens fotográficas ocupa um lugar minoritário, tendo uma expressividade maior em *Inconfissões*. Garantimos, inclusive, em nossa análise dos filmes, que o *ocultamento do corpo*, principalmente no caso de *A paixão de JL* e *A morte branca do feiticeiro negro*, ocupa um lugar central nos mecanismos estéticos das obras, trazendo à tona a ideia de *pessoa* a partir de outros tipos de materiais, como a carta e o áudio-diário.

Essa constatação nos leva à hipótese de que existe alguma instância não diretamente conectada a um meio específico, mas que antes atravessa de forma transversal esses arquivos e é capaz de impregnar um material com um *nome*. Ora, é essa a instância da *autoria*, ou como diria Michel Foucault, *o discurso do autor*:

para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (Foucault, 1969, p.13)

Isso quer dizer então que os *arquivos da personalidade* são capazes de gozar de um tipo específico de apreciação por se aproximarem de uma certa ideia de autoria. Não são fotografias quaisquer, nem mesmo uma carta banal, ou áudios genéricos, mas antes produtos de um pensamento necessariamente vinculados a uma ideia de individualidade, que ressoam, por sua vez, uma *pessoa específica*.

Na seção anterior chegamos, justamente, à conclusão de que os meios técnicos de reprodução — a impressão da escrita, a captação de áudio, e as imagens fotográficas — eram capazes de *verificar* a presença dos corpos que teriam produzido esses determinados materiais, denotando portanto um alguém que escreve, que fala e que se dá a ver.

Mas é quando nos aproximamos das considerações feitas por Foucault que percebemos que, antes mesmo do meio, é preciso que exista um *discurso* que torne relevante esse *retorno ao autor*, ou seja, uma concepção que nos faça enxergar a relação desses materiais com uma subjetividade endereçada. Quando observamos, por exemplo, uma carta institucional, pouco nos importa quem a escreveu. Sua existência não denota prontamente um *autor*, mas quando muito uma instituição, uma ordem. Da mesma forma, não creditamos a nenhum técnico os enquadramentos das câmeras de vigilância, mas antes enxergamos como essas são instauradoras de um determinado tipo de poder, presentificando a lei e o Estado por meio de um aparato técnico¹³. Mas no caso da carta de Timóteo, nas fotografias de Luiz, nas obras de Leonilson e na sua confissão em áudio, é extremamente importante para nós esses processos de produção e suas capilaridades com a vida subjetiva dos seus produtores. Como conclui Foucault, "a função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (Foucault, 1969, p.14).

Começa a ficar evidente que os cineastas, como autores que são, pautam sua relação com esses arquivos a partir desse tipo específico de discurso, não só reproduzindo-o, mas também perpetuando-o. Seria o caso de perceber que em *A Paixão de JL*, o que Carlos Nader tenta a todo momento é conectar justamente as disparidades da obra de Leonilson a esse mesmo ponto fulcral, seu corpo e seu pensamento, que nos é comunicado por meio do áudio.

Nesse sentido, fica evidente que, pela montagem, Carlos Nader tenta forjar essa ideia de autoria, um fluxo incessante entre as obras e esse sujeito específico, que deságua sua subjetividade em determinados objetos, seus "trabalhos". E é sob a égide dessa figura autoral,

¹³ Mesmo em nossas carteiras de identidade, enxergamos ali uma *conexão* com a pessoa, propiciada pela grafia do nome, pela fotografia, a data de nascimento, mas o que fica em evidência é a convenção do estado, para a qual doamos nossa *assinatura*.

que é solidificada pelo romantismo do século XVIII, que encontramos Leonilson, um apaixonado enfermo do século XX, que em sua inconstância contemporânea acaba por tensionar o próprio conceito de "autor" enquanto indivíduo uno.

Da mesma forma, vemos novamente a inserção do peso de Luiz e de Timóteo sobre o mundo, sentido as reverberações das suas obras no tempo presente. Qual seria então a possível diferença entre a carta de Timóteo e uma obra de arte? A apreciamos da mesma forma, e se somos capazes de fazer isso é justamente pela trama criada por Rodrigo Ribeiro, diretor do filme, que a elevou a esse status a partir de uma série de procedimentos estéticos — sendo o apreço pela literariedade (a letra em tela) talvez o mais expressivo desses esforços.

Essa perspectiva diz respeito, inclusive, àquilo que discutimos previamente sobre o regime de *verdade* que ronda esses arquivos. Os filmes são assumidamente exercícios de montagem e não procuram dissimular isso em momento algum. Isso quer dizer que, desde o início, essas produções propõem conexões não pré-estabelecidas, investindo justamente na potencialidade do gesto criativo. Contudo, esse vínculo entre *autor* e *obra*, no caso dos *arquivos da personalidade*, precisou ainda ser protegido por ser extremamente relevante para que todo pensamento dos filmes pudesse ser construído. É o tipo de *fé* que conecta os mortos a determinados objetos, mas, antes disso, o tipo de *fé* que nos faz enxergar a unidade de uma obra artística, as movimentações subjetivas de um autor ao longo de suas produções — mesmo que nada possa de fato atestar que essa impregnação de fato ocorreu. E a presença desse tipo de dinâmica em nossos filmes evidencia, portanto, que é por meio do *discurso do autor* que os cineastas se relacionam com tais materiais.

se descobro que Shakespeare não nasceu na casa que hoje se visita, eis uma modificação que, evidentemente, não vai alterar o funcionamento do nome do autor. E se ficasse provado que Shakespeare não escreveu os *Sonnets* que são tidos como dele, eis uma mudança de um outro tipo: ela não deixa de atingir o funcionamento do nome do autor. E se ficasse provado que Shakespeare escreveu o *Organon* de Bacon simplesmente porque o mesmo autor escreveu as obras de Bacon e as de Shakespeare, eis um terceiro tipo de mudança que modifica inteiramente o funcionamento do nome do autor. O nome do autor não é, pois, exatamente um nome próprio como os outros. (Foucault, 1968, p.12)

Fica claro, então, que os *arquivos da personalidade* se baseiam completamente em um *discurso da autoria*, já que a alteração da função autor-obra representaria uma modificação profunda de apreciação de tais materiais. O fato de sabermos que o autor da carta é Timóteo, "negro

escravizado" que "morreu em Salvador no ano de 1861" muda completamente os termos pelos quais reelaboramos aquilo que acabamos de ver. A permanência das marcas de seu português arcaico se evidencia, então, como um apreço pelo *estilo literário*, que é capaz com isso de transparecer uma certa *poética do testemunho* (Derrida, 2000), um pensamento político localizado social e historicamente.

Isso não quer dizer que existe aqui uma certa ética pautada na "verdade", mas antes disso um *efeito da verdade*. Os filmes claramente se beneficiam da "veracidade" dessas conexões, brincam com isso, assim como usufruem também das ferramentas propiciadas pelo *discurso do autor*. Poderiam sim estar mentindo, inventando, fabulando, mas prezam ainda para que essa conexão entre arquivo e pessoa seja legitimada a partir de uma perspectiva positiva.

Começamos nossa discussão demonstrando como a correção do verbo referente ao morto, do presente para o passado, efetua, num campo linguístico-simbólico, o afastamento necessário entre o mundo dos vivos e dos mortos. Conferimos, portanto, como a língua é capaz de evidenciar certas operações culturais estruturais, caminho esse que também é traçado por Foucault em sua defesa da relevância da figura do autor em nosso mundo social. E é seguindo essas perspectivas que podemos encontrar um outro dado incontornável e muito relevante para nossa análise, que de forma alguma se mostra como aleatório: dentre todas as modalidades de discurso frente à morte, é somente na referência à autoria que o verbo se mantém intransigentemente no presente.

Uma obra pode ter sido *feita* no passado, mas ela sempre *é de alguém* no presente, no sentido que sempre pertence a seu *autor*, ratificando que de fato, "a forma de propriedade da qual elas decorrem é de um tipo bastante particular" (Foucault, 1969, p.14). No caso corriqueiro da ideia de posse, um objeto *era* do meu avô, sendo a repartição da herança uma parte importante da redistribuição desses bens *que não possuem mais dono no presente*.

É verdade que, após a morte, é geralmente a família que detém os direitos autorais de determinado produto cultural, garantindo um certo usufruto financeiro e controle administrativo. Mas isso ainda mantém intacta a conexão indexal entre o nome do autor e sua obra, não tanto no sentido de que essa pertence perpetuamente a seu criador, mas que, antes disso, ela permanece ressoando uma *agência* determinada — a *agência* daquele que a pensou e a produziu.

Por mais longínquos que possam ser, os livros de Hegel permanecem sempre pertencendo a *ele*. Os dados sobre sua biografia podem mudar e com isso abrir novas perspectivas analíticas. Podem até mesmo identificar uma gama nova de referências que influenciaram seu pensamento, mas esse ponto de contiguidade entre autor-obra permanece essencial em termos discursivos — são os livros *de* Hegel, nome esse que colocaremos em letras maiúsculas e pelo qual gozaremos de um certo prestígio ou descrédito pela referência.

Seguimos aqui o pensamento de Alfred Gell, para o qual "temos um exemplo de agência sempre que se acredita que um evento acontece por causa de uma 'intenção' encontrada na pessoa ou coisa que inicia a sequência causal" (Gell, 2018, p.46). A obra de arte é talvez por excelência o espaço em que encontramos engendradas malhas de intenções, as quais, contudo, nunca somos capazes de reconstituir completamente. O autor é o ponto pelo qual se dá partida a esse processo, um ponto de retorno como o "El puerto" de Leonilson, sendo o *discurso do autor* a ficção que nos faz acreditar que tal coisa realmente se confere. Ou seja, é por meio desse *discurso* que um caminho entre obra e autoria permanece aberto e pungente — sendo sua força tanta que nem a morte é capaz de fechá-lo. E é justamente por essa localização privilegiada que esses arquivos continuam se comunicando no tempo presente, por serem ainda as fotos *do* Luiz, a colérica prosa *de* Thimóteo, as obras e o apaixonado testemunho *de* Leonilson. Eles não falaram, eles continuam falando — no agora.

Diferentemente do anedótico diálogo que exploramos no início desta seção, não temos aqui um vivo se referindo ao morto no passado, relatando suas qualidades, seus feitos, mas o próprio morto emitindo uma fala sobre si mesmo, retomada pelos diretores. Nesse sentido, é relevante perceber como os cineastas meticulosamente não conclamam outras pessoas a darem seus depoimentos sobre o morto, já que esse gesto poderia ofuscar esse discurso que só emerge a partir de um certo *silêncio*. O que encontramos é uma espécie de *pas de deux* entre o morto e o cineasta, uma dança de dois *autores*, em que esse último ocupa um lugar discreto como o papel masculino do balé, procurando ser mais como um suporte à personagem principal do que o protagonista ele mesmo.

Esse tipo de dinâmica parece evidenciar um certo respeito por essa *voz* que, mesmo cindida, ressoa ainda um sujeito. É necessário lembrar, contudo, que longe dessa propriedade autoral pertencer a uma esfera intrínseca da produção humana, ela é na verdade a forma específica pela qual nossos filmes se relacionam com esses objetos. Em sua apresentação para a *Société Française de Philosophie*, Foucault mostra como justamente essa função-autor, longe de ser

um dado natural de todas as organizações humanas, é antes uma construção localizada histórica e culturalmente.

Pensando nisso, podemos entender que antes de estarem "prontos", os dados que edificam esse discurso do autor são produzidos ativamente pelos filmes. Essa é a abordagem pela qual se chega a uma ideia de *pessoa*, ou pelo menos um dos mecanismos que propiciam essa presença dos mortos. Convocam, portanto, um *nome*, um momento histórico localizável e, a partir desses dois, um movimento subjetivo, do qual pode surgir um *autor*. Nesse sentido, os filmes fazem aparecer um objeto de arte que possui também uma "fisionomia", um corpo e uma agência social, tal como as pessoas que os criaram (Gell, 1988, p.43).

Não é de se estranhar que sejam essas categorias de pensamento (autor, obra, etc.) tão relevantes para nossos cineastas — já que parecem profundamente engajados eles mesmos em construir uma perspectiva autoral em seus filmes.

Da mesma forma que ao se analisar os processos funerários entre os evangélicos se garante a influência da liturgia nas figurações da morte e do morrer; da mesma forma que nos funerais Bororo encontramos uma reorganização da malha social baseada em termos culturais específicos; no que tange os artistas, encontramos aí também um diálogo profundo entre suas formas de existir e as formas pelas quais esses sujeitos estabelecem um contato com os mortos. Se está certo Foucault, e o discurso do autor é central para a forma com que organizamos certas obras e suas relações sociais, então certamente não poderíamos desconsiderá-lo em uma análise antropológica dos filmes.

Não é coincidência então que os personagens escolhidos pelas obras sejam em sua maioria artistas (Leonilson e Luiz), evidenciando desde o início essa ponte de diálogo com o discurso do autor¹⁴. E se Timóteo não é assim considerado, é somente a partir desse tipo específico de discurso *do autor*, que é garantido a esse sujeito o direito de uma subjetividade. É pedindo atenção para os detalhes da letra, para esses movimentos pessoais que se entrelaçam na sombra da escrita, que algo historicamente negado a Timóteo pode ser reconquistado — "até que encontre no coro das vozes a plena e justa liberdade".

¹⁴ Carlos Nader faz ressoar em sua obra um outro artista, seu amigo e poeta Wally Salomão, presente por meio do filme *Pan-Cinema Permanente*. No caso de Ana Galizia, basta conferir que seu filme seguinte, *Quem de direito*, abre mão de uma ideia de autoria individualizada e parte para uma reflexão sobre uma luta coletiva, mudando completamente o estatuto pelo qual as *pessoas* se apresentam na tela.

Podemos chegar à conclusão que os filmes efetuam de forma ativa o gesto de conectar esses sujeitos a uma ideia de autoria, resgatando certas características formais dos *arquivos* para ressoar esse discurso. Comum aos três materiais é a construção de uma primeira pessoa que fala de si para outrem. Carregam, contudo, o dado incontornável de uma incerteza desse "outro" a que falam, mantendo uma certa indeterminação do destinatário. Escrevem, falam, fotografam para aqueles que puderem ler, escutar e ver, dialogando, portanto, com parte fundamental da espectralidade cinematográfica. Mas não é isso também o que recorrentemente faz um artista ou um escritor? Dirigindo um discurso para um público indeterminado, uma expressão pública de pensamento, mobilizando para isso um movimento subjetivo?

Percebemos que cineastas e fantasmas se relacionam a partir dessa instância da autoria. Existe uma valorização dessa impregnação, mas também desses pontos de opacidade, de fuga, pelos quais é possível que a unidade seja também dissimulada, onde existirá espaço para a montagem e para a reelaboração proposta pelos cineastas. Seria o caso de perceber a similaridade da relação morto-cineasta com aquilo que Foucault denominou como o *retorno ao autor*:

Por "retorno a", o que se pode entender? Acredito que se pode designar dessa maneira um movimento que tem sua própria especificidade e que caracteriza justamente as instaurações de discursividade. Para que haja retorno, de fato, é preciso inicialmente que tenha havido esquecimento, não esquecimento acidental, não encobrimento por alguma incompreensão, mas esquecimento essencial e constitutivo. O ato de instauração, de fato, é tal em sua própria essência, que ele não pode não ser esquecido. O que o manifesta, o que dele deriva é, ao mesmo tempo, o que estabelece a distância e o que o mascara. É preciso que esse esquecimento não acidental seja investido em operações precisas, que se podem situar, analisar e reduzir pelo próprio retorno a esse ato instaurador. O ferrolho do esquecimento não foi acrescentado do exterior, ele faz parte da discursividade de que se trata, e esta que Ihe dá sua lei; a instauração discursiva assim esquecida e ao mesmo tempo a razão de ser do ferrolho e a chave que permite abri-lo, de tal forma que o esquecimento e o impedimento do próprio retorno só podem ser interrompidos pelo retorno. Por outro lado, esse retorno se dirige ao que está presente no texto, mais precisamente, retorna-se ao próprio texto, ao texto em sua nudez e, ao mesmo tempo, no entanto, retorna-se ao que está marcado pelo vazio, pela ausência, pela lacuna no texto. Retorna-se a um certo vazio que o esquecimento evitou ou mascarou, que recobriu com uma falsa ou má plenitude e o retorno deve redescobrir essa lacuna e essa falta; daí o perpetuo jogo que caracteriza esses retornos a

instauração discursiva – jogo que consiste em dizer por um lado: isso aí estava, bastaria ler, tudo se encontra aí, seria preciso que os olhos estivessem bem fechados e os ouvidos bem tapados para que ele não seja visto nem ouvido; e, inversamente: não, não está nesta palavra aqui, nem naquela palavra ali, nenhuma das palavras visíveis e legíveis diz do que se trata agora, trata-se antes do que é dito através das palavras, em seu espaçamento, na distância que as separa. Resulta que, naturalmente, esse retorno, que faz parte do próprio discurso, não cessa de modificá-lo, que o retorno ao texto não é um suplemento histórico que viria se juntar a própria discursividade e a duplicaria com um ornamento que, afinal, não é essencial; é um trabalho efetivo e necessário de transformação da própria discursividade. (Foucault, 1969, p.25)

Procuramos com esse paralelismo mostrar como esse *discurso do autor* não simplesmente propicia a identificação de uma subjetividade, de uma *pessoa*, nesses arquivos, mas antes possibilita o seu *retorno*. Se Foucault vai trabalhar esse movimento de retomada dos grandes autores teóricos, aqueles que "fundaram um campo discursivo", como Freud e Marx, a partir de uma perspectiva da história do saber, propomos entender como essas ferramentas são estratégias culturais capazes de *presentificar o morto*. Seria então o caso não do *retorno a*, mas *o retorno de* — o aparecimento de um fantasma.

Barthes, em a *Câmara Clara*, chega a sinalizar a proximidade da invenção fotográfica à chamada "crise da morte" no ocidente, momento histórico marcado por uma mudança radical do trato com os mortos e com o morrer:

"A fotografia, historicamente, deve ter relação com a 'crise da morte', que começa na segunda metade do século XIX (...) pois é preciso que a Morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte" (Barthes, 2018, p.79)

Tomando a perspectiva freudiana de que um recalque se acompanha de seu retorno reivindicatório, podemos enxergar que reprimida por um lado, a presença da morte reaparece fantasmagoricamente em uma série de outras manifestações culturais. É seguindo justamente esse pensamento que Edgar Morin identifica na literatura, na filosofia e nas artes, a "neurose" moderna resultante do recalçamento violento da morte (Morin, 1970).

Mas é em Foucault que somos capazes de vislumbrar que, mais do que os meios, é a figura do autor que parece atuar no centro dessa sublimação, no qual um contato com os mortos é perpetuamente selado, venerado e retomado. Não seria coincidência então que esse *discurso*

do autor tenha sido solidificado, como o conhecemos hoje, justamente a partir do século XVIII (Foucault, 1969), momento chave para essa chamada "crise da morte do ocidente".

É a partir dessas premissas que um *diálogo necromântico* atravessa nossas obras. Não se trata, como vimos, simplesmente de explicar os processos artísticos de Leonilson ou o sofrimento de Timóteo — um historiador da arte ou do Brasil Império poderiam muito bem fazer isso. Mas, antes, é propiciar esse percurso de retorno, não só nosso em direção ao passado, mas desses sujeitos em direção ao presente. O *retorno ao autor* é o processo pelo qual uma conversa pode ser travada, em que se intenta uma *compreensão* — novamente entendida enquanto uma *continuação* (Despret, 2021).

É curioso perceber quais são os termos deste *diálogo*. Existe, como pudemos observar, uma projeção de certas categorias caras aos diretores sobre os *arquivos*, mas não é como se esses materiais também não possuíssem já, em sua estrutura, uma agência a ser ativada. Todas essas formas de narração parecem estar inseridas numa certa prosa epistolar, por construírem de diferentes maneiras uma *correspondência*.

Rapidamente poderíamos evocar uma cláusula temporal, que faria questão de reafirmar que todas essas *vozes* foram proclamadas na verdade outrora, capturadas por um aparato técnico e meramente *reproduzidas* no presente — fazendo toda ideia de uma conversa soar como um delírio ou um exagero. A perspectiva de um *diálogo necromântico* estaria claramente prejudicada caso partíssemos do pressuposto de que o morto não estaria nos endereçando qualquer parte da sua fala, mas que participaríamos dessa interlocução como uma espécie de intruso, alguém que escuta uma conversa por detrás de uma porta fechada.

Não é mentira que existe sim uma certa camada de opacidade, como a porta, que nos separa do contato direto com essa emissão. Mas seria uma incompreensão dos tipos de discurso encontrados nos arquivos acreditar que estamos de fato excluídos dessa conversa. Nos parece fazer muito mais sentido a perspectiva na qual esses arquivos não são lidos simplesmente como provas de um passado, mas antes como um conjunto de forças que irrompem no presente. Por isso acreditamos que a aproximação com o *discurso do autor* é mais uma vez relevante, porque parece ser por meio deste que é ainda possível sustentar um *tempo presente* do morto.

A posição do material de arquivo em nosso grupo de filmes segue um tipo específico de conduta, em que esses não estão a serviço de uma narrativa pré-estabelecida. Nesse caso, é

uma perspectiva em que os arquivos estão ali não para "contar uma história", mas para *dar seu testemunho*.

No passado esses sujeitos produziram certos materiais, que hoje são acessíveis por meio dos filmes. Estamos falando aqui mais especificamente da carta de suicídio de Timóteo, das fotografias, cartas e filmagens de Luiz, do áudio diário de Leonilson e suas obras, aqueles arquivos que denominamos, acima, *arquivos da personalidade*.

Se no capítulo anterior vimos que os *arquivos da personalidade* são aqueles pelos quais é visível um processo de subjetivação, ou seja, que eles foram antes ferramentas que determinadas pessoas elegeram para fundar a si-mesmas e suas ficções pessoais, conseguimos agora perceber mais claramente quais são as modalidades de discurso que permitem que tal operação se efetive.

O gênero epistolar, que permeia fundamentalmente as três obras, nos dá dicas importantes dos princípios que organizam esse diálogo, não só por estarmos lidando com cartas e diários propriamente, mas por essa forma literária traduzir uma certa poética da perda, que nos permitiria ver uma "fala ausente, para ausentes, de ausentes" (Muhana, 2000, p.331).

Uma carta, assim como a imagem, parte sempre de um princípio negativo. A correspondência surge "porque não se pode nem falar nem calar", ela "nasce dessa dupla impossibilidade, que ela supera e da qual se nutre" (Comte-Sponville, 1997, p.35). É por vezes uma tentativa de transpor uma barreira física: nos correspondemos com aqueles que estão distantes e aos quais não temos acesso diretamente. Mas em outros casos é simplesmente a expressão de algo que não pode passar pela fala, barrado de ser dito em voz alta e que precisa ser *escrito* somente — como nas cartas de amor que entregamos em plenas mãos — demonstrando que essa técnica é mais do que um mero suporte, mas antes uma outra *forma de ser*.

Foucault, em outro ensaio, demonstra bem como a forma epistolar, assim como a escrita dos *hupomnêmata*, desde a Grécia Antiga, fazem parte da gênese dessa *cultura de si*, em que a partir da elaboração de um discurso, somos capazes de dar início a uma operação de subjetivação. É essa portanto uma "certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros" (Foucault, 2004, p.155).

Garantimos isso por meio da escrita, mas também não é isso que encontramos no gesto de Luiz e seus autorretratos? Uma maneira de se manifestar em uma imagem fora de si, por meio da qual é possível então forjar a ideia de um corpo, de um "eu", que é também percebido e

validado pelo olhar dos outros. A insistência no nu, pelas cenas íntimas com seus parceiros, dá as pistas de qual sujeito que está ali encontrando espaço na fotografia, podendo vir a ser por meio da imagem.

A pessoa que é sensível na carta, nos áudios e nas fotos é novamente o *ser que vive fora* de Leonilson, esse tipo de existência despossuída, negativa, que só pode ser acessada por meio da letra, do grão da imagem — pela linguagem.



Imagem 49: Fotograma do filme *Inconfissões* (2018)

Podemos conferir essa inclinação em qualquer um dos três arquivos mencionados, nos quais nos deparamos com a afirmação latente de que não basta *ser*, é preciso se mostrar, ou antes, *ser-visto*. Se é o próprio Leonilson quem viveu todos os seus dramas, se ele mais que ninguém sabe de seus sentimentos, para que então relatá-los para si mesmo tão detidamente horas a fio? Ou se foi o próprio Luiz quem gozou de todos aqueles encontros, quem viveu as ruas de Berkeley, do Rio de Janeiro e de São Paulo, quem se viu no espelho por tantas vezes — por que gerar tantos autorretratos? Topografias visuais dos seus fetiches, dos seus parceiros e dos seus corpos? Mesmo Timóteo, desprezando tanto a vida e os viventes, determinado a deixar o

mundo pelo suicídio, achou necessário *relatar* esse momento, produzindo esse escrito de tipo específico, feito para ser *sua última palavra*. Nesses casos, o relato sobre o cotidiano, seus pormenores e dramas, parecem nos retornar para esse ponto de fracasso da própria vida em produzir alguma significação por si própria.

Foucault nos diz:

A carta torna o escritor "presente" para aquele a quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física (Foucault, 2004, p.156)

Precisamos então nos voltar para a contrapartida negativa da carta e do gênero epistolar, por meio do qual qualquer estatuto de presença do gênero é construído: ela é antes um expurgo, não tanto um presente. Me jogo para fora de mim, na folha de um papel, na superfície de uma fotografia e a endereço não só para um *alguém outro*, mas para *o longe*.

Uma carta, assim como uma foto, está onde *não está o corpo*, não só pela distância que geralmente faz parte do processo de correspondência, mas por uma incongruência elementar. É na carta, no diário ou na fotografia que o sujeito experiencia uma alteridade consigo mesmo, que paradoxalmente é capaz de fundar, a partir desse potencial da alteridade, a própria possibilidade do "eu". Testo até onde consigo ir sem me despedaçar por completo. Precisamos sair por algum momento da nossa própria vida, vê-la de fora, ler nossas próprias cartas, produzir um diário. Lembremos: não há real que não passe, na experiência humana, por um simbólico. E é por meio desse gesto epistolar que o sujeito parece querer assumir uma postura frente a essa gramática do si-mesmo, frente aos outros, frente a esse ponto de falha de uma significação autônoma.

Sobre a carta, Sponville chega a dizer que "a escrita nasce da impossibilidade da fala, de sua dificuldade, de seus limites, de seu fracasso" (Comte-Sponville, 1997, p.37). Foucault vai além:

A escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e *passa assim para fora*. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. (Foucault, 1969, p.6)

O que vemos aqui é como determinados sujeitos, Luiz, Leonilson e Timóteo, se beneficiam dessa estrutura para poder dar início a um processo de subjetivação. Os materiais produzidos por eles, assim como obras de arte, estão também abertos para um olhar generalizado, um "outro" radical, genérico e oculto — a um espectador.

De certa forma, porque estão menos determinados em se fazer presentes para outrem do que para si mesmos. Seria o caso de perceber que o eu é na verdade, aqui, o primeiro outro destinado, em que se contempla "vendo-se ver-se" (Lacan, 1988, p.78).

O que impera é esse olhar fantasmático e oculto, tão bem representado pela tela de Leonilson "Rapaz em observação". O sujeito vazio, marca máxima das obras do artista, se vê envolto dessa névoa de olhares — olhos somente, sem corpo e sem nome. Seu estado "em observação", por conta de seu quadro clínico avançado, reverbera antes a forma pela qual existimos e somos constituídos enquanto esses "seres olhados no espetáculo do mundo" (Lacan, 1988, p.78).



Leonilson entoa ao longo de sua fala errática a constante pergunta: "quem sou eu?". Essa é a pergunta por excelência do *autor*, que só é capaz de formulá-la a partir dessa experiência de exterioridade a si mesmo produzida pela *obra*. Ele continua: "eu não sou uma bixa, eu não sou um preto, eu não sou hispânico (...) Eu não sei a minha identidade". Podemos ler sua pergunta procurando não tanto suas respostas, mas entendendo seu papel motor numa certa produção desse *eu*. Essa produção só pode partir, justamente, de uma prévia indeterminação da identidade, ou seja, de uma *ausência do eu frente a si mesmo* — e nenhuma matéria melhor para efetuar isso do que pela linguagem.

"A consciência-de-si não se funda na apreensão imediata da auto-identidade, mas naquilo que nega sua determinação imanente. (...) Lembremos que, por ser passagem, o Eu nunca deixa de conservar os momentos que ele coloca em relação através do movimento de passar no oposto. O que nos leva a dizer que ele deve conservar algo do que ainda não é um Eu, algo que é pré-individual." (Safatle, 2008, p.98-99)

O *eu*, portanto, não está pronto, autodeterminado. Ele antes precisa ser decantado. E se estão corretos os caminhos propostos por Safatle, então sua consequência é que esse procedimento de decantação só acontece frente a essa *falta do eu*, ou seja, no momento em que o *eu* se faz ausente para si mesmo.

O jeito comedido de fazer isso é por meio desse deslocamento sutil entre sujeito e suas *escritas*, suas imagens de si, o contemplar da sua própria voz enquanto ouvinte, leitor das suas próprias cartas. E por isso a denominação *arquivos da personalidade* acolhe tão bem esses processos subjetivos, já que "não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior" (Derrida, 2021, p.22). Os *arquivos da personalidade* são os arquivos pelos quais um sujeito se externa de si, para produzir a si e com isso abre-se para o outro.

Tomando a perspectiva negativa que pretendemos desde o início, é momento de se atentar para esse gesto de se ausentar da própria vida, da própria experiência do corpo. Foucault nos diz que o primeiro leitor da carta é seu próprio escritor, que a lê e a relê várias vezes antes de postá-la nos correios. Sente o efeito das suas próprias palavras como alguém de fora, e nesse momento projeta um olhar de si sobre si, paradoxalmente se encontrando a partir de uma experiência de ausência. Considerando que de fato a escrita, a linguagem, a simbolização é

esse momento de corte, então que assumamos essa ruptura com nossas próprias mãos, reencenando com câmeras, gravadores e canetas o gesto violento, mas fundante e inevitável, que é a inserção na linguagem.

É no relacionamento desses sujeitos com esse espaço aberto de desaparecimento, essa fissura, que justamente algo se edifica: um corpo provindo da ausência, uma subjetividade que só existe a partir da falta. Se num primeiro momento é a partir dessa dinâmica, entre o "eu" e o espaço de desaparecimento da linguagem, que um processo de subjetivação desses sujeitos se dá, será também a partir dessa ambiguidade entre desaparecimento e edificação do "eu" que os filmes pautarão a construção dessas personas.

É nessa produção de ausência que as cartas e as obras de arte parecem guardar seu mecanismo principal, a força pela qual é possível qualquer *correspondência*. Isso porque preservam em seu âmago essa falta que sempre implica *um outro*, uma alteridade. E é por meio dessa indeterminação que somos convidados a participar desse diálogo.

Para isso, os cineastas precisaram entrar em contato com esses arquivos e serem tomados por uma *escuta*, algo que os fizesse identificar esse enredo de *vozes* e que a partir disso surgisse o ímpeto de uma resposta. Não como quem decifra, mas como quem *continua* um movimento (Despret, 2021). A correspondência, o arquivo, as obras de arte, são essas superfícies em que podemos identificar um mecanismo-palimpsesto — a sobreposição de diferentes discursos, a implicação de diferentes sujeitos. Escrever uma *resposta* a uma carta é trazer ainda consigo os traços que chegaram até você e passá-los para frente. E nisso a correspondência, enquanto há quem leia e quem escreva, sela um movimento infinito.

Se é verdade que, subvertendo de certa forma as considerações de Sponville, "correspondemo-nos apenas com nossos contemporâneos" (Comte-Sponville, 1997, p.36), então o que os cineastas parecem fazer ao se inserirem nesse diálogo com os mortos é tornar todos esses fantasmas nossos companheiros do agora — habitantes do nosso tempo. Novamente, é isso também o que fazemos com os grandes autores da filosofia, com os pensadores soterrados do passado, ou o que a crítica tenta fazer com os artistas esquecidos rápidos demais. Lacan efetua em seu retorno à Freud não simplesmente uma redescoberta de um objeto inerte, mas conclama a presença de um espectro, a instauração de um jogo. É por isso também que Yosef Hayim Yerushalmi trava uma conversa direta com o fantasma do pai da psicanálise em seu livro "Moisés de Freud", mostrando que essa relação entre *autores*

denota uma certa espectralidade. O arquivo, a linguagem, a obra de arte propiciam esse encontro, como sublinha Jacques Derrida:

Por que insistir aqui na espectralidade? Por que Yerushalmi ousou dirigir a palavra ao fantasma de Freud? Por que teve a audácia de lhe pedir uma resposta confidencial cujo arquivo ele não desvelará nunca? Sem dúvida, mas principalmente, porque a estrutura do arquivo é espectral. Ela o é *a priori*: nem presente nem ausente "em carne e osso", nem visível nem invisível, traço remetendo sempre a um outro cujo olhar não saberia ser cruzado. (Derrida, 2001, p.111)

Esse outro cujo olhar não saberia ser cruzado é a nossa possibilidade de localização frente a essa sobreposição de tempos. Nos alerta Régine Robin: "Em resumo, há apenas encontros perdidos com a história" (Robin, 2016, p.38). O que os nossos filmes procuram efetuar é a baliza desses encontros perdidos, dos fracassos da escuta e da escrita, perpetuamente acontecidos, mas que ainda podem ser reorganizados, evocados mais uma vez para que não nos juntemos no esforço de empilhar cadáveres sem nome nos baús da história (Robin, 2016).

Se não fosse furada, a linguagem teria já preenchido tudo que existe, e então o universo humano não passaria de uma trama de códigos pré-estabelecidos, completamente previsíveis e rastreáveis. Mas antes de nos dar o mundo, a palavra nos tira ele. E é voltando a atenção para esse momento de perda, e não da conquista, que os artistas encontram a presença fantasmática da morte. Não no intuito de negá-la, mas antes de com ela povoar o presente.

Em termos mais concretos, podemos chegar à conclusão de que há nos *arquivos da personalidade* uma apropriação da linguagem e dos meios técnicos por parte dos seus primeiros *autores* para um processo de produção de si. Mas esse enredo se dá não porque as ferramentas simbólicas permitem que digamos "eu sou", mas antes o seu contrário — nos dão a possibilidade de *não ser, não estar*. Essa ausência constitutiva, que perpassa as cartas e as obras de arte, as fotografias e os diários, os *autores* e os fantasmas, é o meio pelo qual é possível um *diálogo*, por implicarem sempre um olhar externo, um *outro*, uma alteridade. Historicamente, como vimos, o *discurso do autor* vem viabilizando uma mediação entre ausência e presença, carregando pelo além tempo os nomes de autores e suas agências por meio de suas obras. Garantimos que é por usufruto dessa modalidade de relação que os nossos cineastas, inseridos eles mesmos nessa trama, estabelecem um contato com os mortos. E podem, a partir da ideia de *correspondência*, dar continuidade a um diálogo no presente com esses sujeitos atravessados pela morte.

Se Alfred Gell nos intuiu a tratar "obras de arte" como pessoas, vemos também "como são frágeis os nossos envelopes, ao lado dessas tumbas!". Nos arquivos e nas imagens, nas cartas e na letra — naquilo que é gravado e se torna etéreo. Todos esses materiais "se parecem conosco. Fragilidade da vida, das trocas, dos indivíduos, sem outra eternidade senão a do tempo que passa, deste presente que perdura, desses viventes que morrem..." e demonstram a partir disso a "fragilidade da correspondência, fragilidade de viver e de amar". Concluimos: "Escrevemos nossas cartas, não para vencer a morte, não para vencer o tempo, mas para habitarmos juntos, tanto quanto pudermos, apesar da separação, apesar do espaço, o pouco tempo que nos é dado em comum" (Comte-Sponville, 1997, p.36).



Imagem 51: Correspondência (2020), arquivo pessoal

3. À SOMBRA DO ARQUIVO

Fala —

*Mas não separa o não do sim,
Dá ao teu falar também o sentido:*

Dá-lhe a sombra.

Paul Celan



Imagem 52: Sombra humana gravada em pedra pela explosão da bomba atômica de Hiroshima. Fotografia feita por Yoshito Matsushige em 1945.

3.1 Adentrando a penumbra

Por que, e sob qual viés, pode a linguagem sustentar essa forma de existência dual, em que vemos convocada uma *coisa* por algo que não ela mesma? Qual seria o estatuto dessa *coisa outra da linguagem*? Esse não parece ser um problema recente, tendo a questão já sido discutida a partir de uma infinidade de prismas dentro da filosofia, da linguística, da antropologia e da história da arte. Ortega y Gasset escrevia, já em 1925: "É verdadeiramente estranha a existência no homem dessa atitude mental que consiste em suplantar uma coisa por outra, não tanto pelo afã de chegar a esta como pelo empenho de evitar aquela." (Ortega y Gasset, 2001, p.57).

Ao longo da nossa investigação, tivemos a oportunidade de criar uma certa intimidade com os processos de confecção e desfazimento do sujeito, processos esses que pudemos atestar estarem completamente imbricados em nossos filmes. Vimos como permeia nossa análise uma dualidade movediça entre vida e morte, o eu e o outro, perpetuação e esquecimento, presença e ausência. Nossos arquivos são capazes de testemunhar sobre esse contexto da "produção de si", ao mesmo tempo que carregam em seu âmago o futuro perecer destes corpos que um dia escreveram cartas, tiraram fotos e gravaram diários.

Se pudéssemos descrever sucintamente de que trata essa dissertação, diríamos que buscamos realizar um balanço de quais são as noções e discursos que balizam essa relação entre a pessoa e os meios técnicos de comunicação, mas também como se dá esse contato entre pessoas vivas e pessoas já mortas, que acontece por determinados meios de linguagem. Para isso, tomamos como exemplo três filmes que sintetizam de forma extraordinária as diversas facetas desse diálogo. Analisamos os arquivos em si — as pinturas e confissões de Leonilson, as fotografias de Luiz e a prosa de Timóteo — ao mesmo tempo em que também miramos as relações e enquadramentos propostos pelos filmes que os organizam. Tentamos, com isso, conseguir nos aproximar dessa teia de relações entre a pessoa e a linguagem — e futuramente as possibilidades de diálogo com aquilo que foi inscrito no passado e permanece latente no presente do arquivo.

Poderíamos então falar de três momentos significativos dessa tessitura. O primeiro deles é o encontro primordial de Timóteo, Leonilson e Luiz com suas respectivas possibilidades de registro — momento em que há a simultaneidade do corpo e do arquivo, em que identificamos o anseio de dar vazão a um processo de subjetivação a partir dos meios de

impressão. Temos aqui um investimento desses três sujeitos na linguagem, uma imbricação entre a pessoa, seu corpo e suas mensagens (sejam elas cartas, áudios, pinturas, fotos, etc.).

O segundo é marcado pelo instante de desestabilização dessa relação, consequência da morte dos primeiros autores. Há, então, a ausência do corpo físico do sujeito e um investimento não mais da primeira pessoa que disse "eu" (já morto), mas da sociedade que o circunda — momento em que algumas noções e discursos são mobilizados para que seja sustentada, por meio do arquivo, a possibilidade de contato com esse sujeito não mais presente.

E finalmente um terceiro, em que esse diálogo é retomado nos filmes, levando à confecção de um novo produto — aquele que dá continuidade aos processos de subjetivação latentes nos arquivos e que criam, dentro da linguagem, um corpo “fílmico” e contemporâneo para essas pessoas.

Esse novo diálogo, porém, não surge da intenção de negar aquilo que aconteceu na segunda fase do processo, — a morte do sujeito — mas de incorporar essa falta novamente num universo dinâmico, em que o fim não significa o encerramento. Como pontuado por Lucas Manuel M. Reis, em sua análise de *Inconfissões*, é possível falar de um "*princípio de distância*" (Reis, 2019) que atravessa nossa experiência enquanto espectador — sensação essa que também pode ser estendida aos demais filmes aqui analisados. Essa seria a percepção de que, por mais que a narrativa do curta nos aproxime de maneira intensa da história de Luiz, existe ainda algo que deixa claro uma separação entre nós e aquele sujeito. Sua existência pela imagem acaba por sinalizar, inversamente, a não presença do seu corpo, evidenciando esse princípio “saído da tensão entre o longínquo e o próximo” (Dubois, 2012, apud. Reis, 2019, p.4). Somos levados a conviver no agora, de um ponto de vista extremamente pessoal, com esses três sujeitos. Porém, ao mesmo tempo, somos tomados por um certo sentimento de incômodo, ou de sutura, provocado pela constante reiteração das lacunas e fendas que compõem o arquivo, agora parte fundamental desses corpos.

Podemos falar, então, que é estruturante para os nossos filmes esse tipo de gramática fantasmagórica, em que a ausência é utilizada no seu potencial expressivo e não tida tanto enquanto falha ou objeto indesejado. Essa inclinação é verificada no momento em que direcionamos nosso olhar para os *ruídos do arquivo*, em que identificamos justamente uma aposta dos filmes nas rasuras das imagens, na falha do áudio e na incompreensão das palavras.

O encontro dessa fantasmagoria do arquivo com o igual interesse em presentificar um "alguém específico" produz essa sensação ambígua entre construção e desconstrução do eu, ambiguidade essa que não procuraremos dissolver. E é a partir dessa não dissolução que poderemos retomar a ideia de *retrato* a partir de sua integridade ontológica, como justamente esse momento em que estão presentes os três agentes que nos interessam nesta dissertação — o retratado, o meio e o retratista — mas, também, como o instante fotográfico que testemunha simultaneamente três acontecimentos: o de nascimento, o de morte e o de continuidade de um *alguém*. Seria suficiente atentar-nos para essas dinâmicas do retrato para perceber que nossos filmes compartilham entre si uma modalidade muito específica de interação interpessoal, em que a simultaneidade entre o retratista e o retratado só existe pela intermediação obrigatória do arquivo. Estamos aqui falando de sujeitos ausentes, mortos, presentificados em sua fugacidade. Temos a rugosidade do papel e da película precedendo a própria materialidade do rosto, sendo o acesso ao corpo sempre um produto secundário do arquivo e suas grafias. Deixaremos de lado, então, qualquer definição de retrato que se atenha unicamente à função de semelhança entre modelo e imagem, para nos atentarmos para o retrato enquanto ponto fulcral — entre o personagem e seu meio de captura, entre o artista e seu meio de expressão, entre personagem e artista a partir da linguagem.

Toda imagem concerne ao “retrato”, não porque ela reproduza os traços de uma pessoa, mas porque ela tira (é o valor semântico etimológico do termo), porque ela extrai alguma coisa, uma intimidade, uma força. E, para extraí-la, ela a subtrai à homogeneidade, ela a distrai, ela a distingue, ela a destaca e ela a projeta adiante. Ela a projeta adiante de nós, e esse jato, essa projeção faz sua marca, seu traço e seu estigma: seu traçado, sua linha, seu estilo, sua incisão, sua cicatriz, sua assinatura, tudo isso de uma só vez. (Nancy, 2016, p.100)

Jean Luc Nancy chama a atenção para essa produção, pela imagem, de um "distinto" — sendo essa uma figura distante, irremediavelmente exterior e diferente daquilo que a originou. O que está em jogo então é esse movimento mínimo de "suplantar uma coisa por outra", como nos disse Ortega, e as implicações profundas desse procedimento. O retrato, a partir dessa perspectiva, transpõem não uma réplica do “eu” como um reflexo, mas uma *diferença do eu*, como uma sombra, que traduz de maneira visual esse processo de “extração” do qual nos fala o autor, fazendo com que o rosto se “projete adiante”, mas sem antes perder algo de sua unicidade nesse processo. Para Nancy os termos deste diálogo só podem se dar a partir da dissimilitude, ou melhor, a partir do negativo — "a imagem é uma coisa que não é a coisa: essencialmente, ela se distingue desta" (Nancy, 2016, p.98).

Nossos personagens, em um gesto de "autorretrato", suplantaram suas experiências por uma possibilidade de expressão, transpondo a vivência de uma noite em uma sauna para uma pintura ou um diário, das férias em uma cabana na Califórnia para um conjunto de fotografias ou mesmo da angústia resultante de um cerceamento radical para um pedaço fino de papel de carta. A transposição para o mundo da linguagem produz essa ausência de si para si mesmo, como propusemos no capítulo anterior, criando assim uma distância que ocupa papel relevante nos cursos internos de subjetivação desses sujeitos. Blanchot colocaria essa questão a partir dos seguintes termos: "Íntima é a imagem, porque ela faz de nossa intimidade uma potência exterior a que nos submetemos passivamente: fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se, desgarrada e brilhante, a profundidade das nossas paixões" (Blanchot, 1989, p.263).

Há então um retorno simbólico da escritura dessas vivências para o próprio vivente, que as tem agora dentro de um universo semântico atravessado pelo olhar de um outro. E essa produção de ausência, de "potência exterior", acaba por abrir também espaço para qualquer "outro" possível — um alguém que consiga ler, escutar, ver — margem para a correspondência futura entre esses sujeitos, os diretores dos filmes e nós, espectadores.

O que não podemos perder de vista é essa dualidade fundante, entre presença e ausência, que permeia os meios de fixação e da qual os nossos filmes se nutrem profundamente. Vivem entre essas "duas versões do imaginário", que nos diz Maurice Blanchot, entre a aparição e o desaparecimento:

A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência, a apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa. (Blanchot, 1989, p.257)

Temos em *Inconfissões* um momento significativo desse movimento vacilante, em que vemos uma espécie de "ato falho" do arquivo. Estamos falando da sequência em que um grupo de fotografias em preto e branco de Luiz, que na ocasião estava atuando em um palco, começam a ser invadidas por grandes manchas brancas — provavelmente em decorrência de uma exposição indevida da película fotográfica à luz, ou pela difusão parasita de luminosidade no interior da lente.

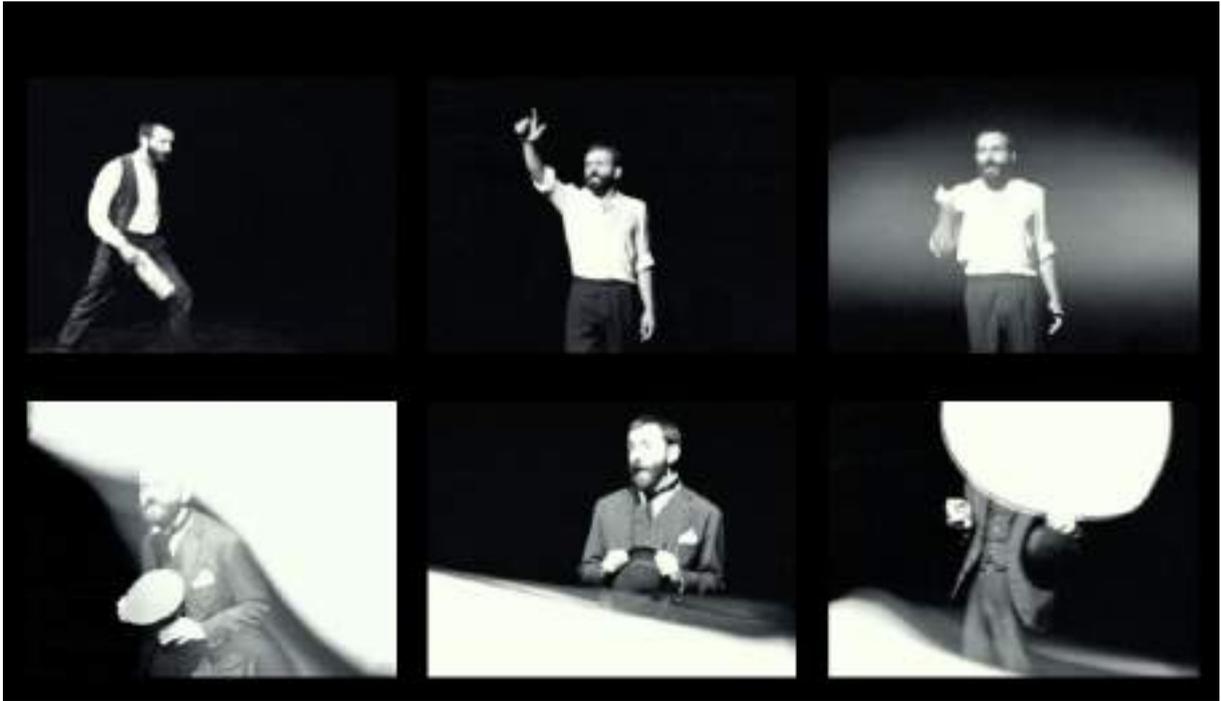


Imagem 53: Fotogramas do filme *Inconfissões* (2018)

Nós sabemos: as fotografias de Luiz não são o seu corpo, mas uma outra coisa que surge do contato com esse. Existe um esforço, é verdade, para que valorizemos a possibilidade de reconhecimento — "esse é Luiz" — e é contra essa estabilidade ilusória, esse pacto silencioso que temos com a imagem, que os borrões do fotograma vêm lutar. Esse é Luiz, não o sendo. Vemos o seu rosto, o seu corpo, suas proporções físicas sobrepostas por uma massa amorfa e vazia de qualquer mensagem. É o próprio meio que se impõe enquanto força criativa, evidenciando sua marca de transposição, do mundo das *coisas* e sua presença para esse mundo distante, *distinto* e ausente. O filme testemunha sobre o testemunho de Luiz, que nos conta sua história e sua marca no mundo, mas também testemunha sobre o testemunho do próprio arquivo — a fotografia que existe e é velada pela luz. E dessa terceira margem, esse olhar do filme conecta ao mesmo tempo sujeito e meio, fazendo com que vejamos essas duas coisas em um só corpo e momento. "O homem é feito à sua imagem: é o que nos ensina a estranheza da semelhança cadavérica. Mas a fórmula deve primeiro ser entendida assim: *o homem é desfeito segundo a sua imagem*" (Blanchot, 1989, p.262).

Lucas Manuel M. Reis identifica nessa sequência, com razão, uma estratégia do filme de introduzir "a morte do tio com antecedência" (Reis, 2019, p.6). O desfazimento, do qual fala Blanchot, toma aqui uma visualidade literal, velando por vezes qualquer possibilidade de identificação do personagem. Permanece em nós uma espécie de *fê* que sustenta qualquer

leitura das imagens, mas agora tensionada em seu limite — nos possibilitando enxergar Luiz mesmo sem vê-lo. Acreditamos na sua existência, sua presença no passado, mesmo tendo a convicta sensação de sua ausência no momento presente do filme, produzindo então essa amálgama desconcertante de uma presença-ausência no momento da percepção final.

Por mais que existam diversas abordagens sobre o tema, é consenso que grande parte da importância das imagens fotográficas no mundo moderno vem da ideia de que elas são capazes de atestar uma presença real do referido na imagem. É aquilo que Roland Barthes sublinhou como sendo o "*isso-foi*", esse processo em que inevitavelmente a imagem é produto da posição de um corpo frente a câmera que chega até nós, com atraso, como "os raios de uma estrela" (Barthes, 2018).

A esse aspecto, André Bazin dedicou seu mais célebre ensaio, "A ontologia da imagem fotográfica", em que defende a distinção entre pintura e fotografia pela propriedade desta última não ser mais uma "representação", uma imitação das aparências, mas as aparências elas mesmas, em que vemos "o próprio objeto, porém liberado das contingências temporais" (Bazin, 2014, p.32). O cinema, como arte materialmente derivada das técnicas fotográficas, carrega consigo grande parte dessas discussões. É ele também capaz de registrar os momentos e "salvá-los" do tempo, inserindo a ação em um outro regime para sempre reproduzível e móvel — portanto desconectado de um espaço-tempo específico que o torne efêmero (como é o caso do teatro, por exemplo).

Barthes e Bazin se diferem, contudo, no que diz respeito a uma certa postura enunciativa frente à imagem. Barthes enxerga no fotográfico um processo de deslocamento, explicitado na conjugação do verbo no passado — "*isso-foi*" — em que poderíamos sublinhar a importância muito mais do "foi", do que da própria característica do "isso", ou seja, do objeto. Aqui, a corrupção do tempo não é pausada ou retardada, mas quando muito efetuada pelo clique da câmera. Para Bazin, o que toda e qualquer arte fotográfica parece propor, é a fundação de um universo "ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo" (Bazin, 2014, p.28), em que a sensação de realidade não é mais fruto de uma expertise do pintor, mas da própria máquina autônoma, que é capaz de congelar o tempo e suas coisas "tais quais elas são".

Em contraponto, vemos que ao invés de encontrar na fotografia algo capaz de subtrair as coisas de sua morte, Barthes enxerga nessa "vida paralisada" da foto (Bazin, 2014, p.32) o processo mesmo de matar algo, em que no fundo "terrificado, o Fotógrafo tem de lutar muito para que a fotografia não seja a Morte" (Barthes, 2018, p.21). Nos dois casos, tanto em Bazin

quanto em Barthes, o que parece estar em jogo na estabilização da imagem é sempre um processo de embalsamamento — ambos usam essa mesma palavra em seus escritos — mas se para Bazin o pensamento da mumificação implica que "fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida" (Bazin, 2014, p.27), para Barthes a produção da múmia, um objeto, assim como a produção de um retrato, é tornar esse sujeito "a Morte em pessoa" (Barthes, 2018, p.21).

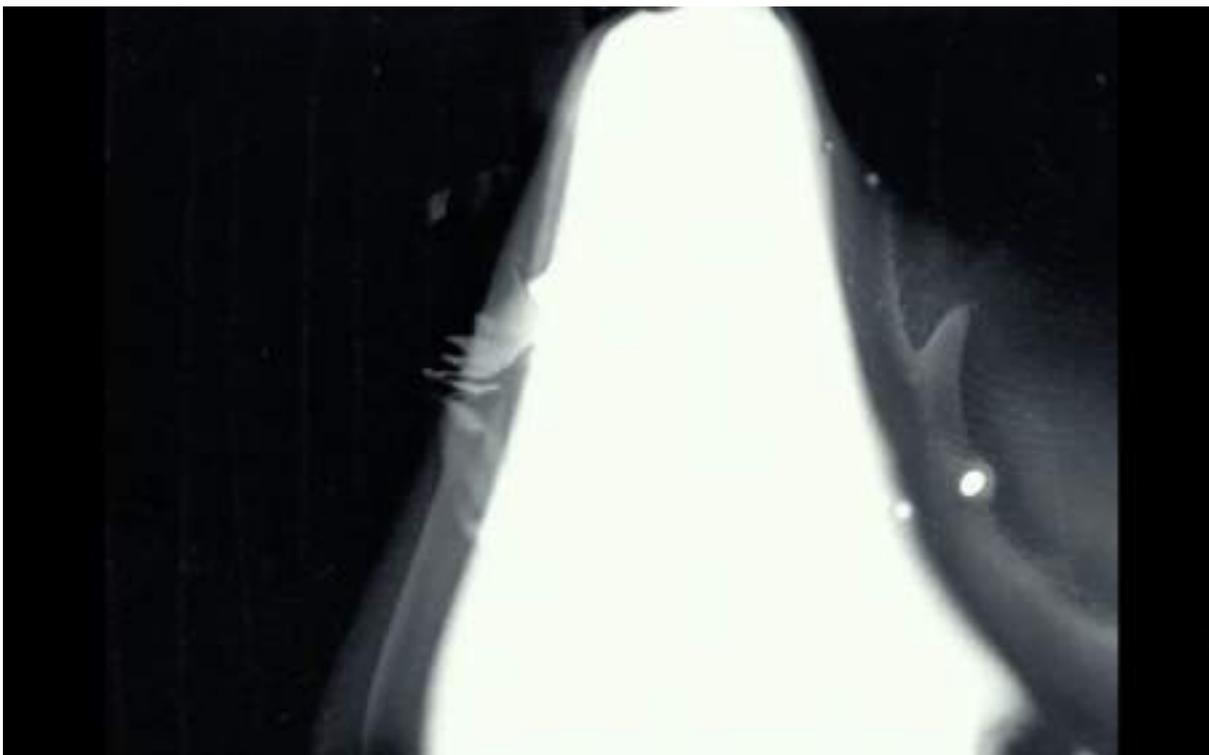


Imagem 54: Fotogramas do filme *Inconfissões* (2018)

De uma forma ou de outra, podemos ter a percepção de que a imagem, mas também a escrita, ou qualquer outra simbolização que trate de "suplantar uma coisa por outra", parece criar esse vínculo fundamental com a morte. É em Lacan que encontramos a formulação mais clara dessa ideia, para quem, como nos diz Castro, "a palavra em si mesma implica a ausência, o cancelamento, a morte da coisa" (Castro, 2011, p.1411).

Basta se deter por um momento na imagem velada de Luiz para sentir novamente esse sentimento aterrorizante, de que na imagem *um corpo foi subtraído*. Um borrão branco, como o de um fantasma, expõe a carne da fotografia — e com isso nos faz enxergar algo de invisível que, contudo, sempre esteve ali — "é a morte: a morte é o *eidos* dessa Foto" (Barthes, 2018, p.21).

Essa forma branca e luminosa se assemelha estranhamente à função da sombra: é ela um borrão preenchido por um vazio, que remete a uma indeterminação radical, ao mesmo tempo que possui em seu formato externo a semelhança com o corpo do objeto projetado. No caso da fotografia do filme, vemos claramente a correspondência entre a verticalidade do corpo de Luiz e esse borrão que toma de empréstimo sua forma.

O filme cria um momento especial de apreciação dessas imagens, suspendendo qualquer tipo de narração, e introduz em conjunto uma trilha sonora desinquietante, dirigindo a atenção do espectador para esse estatuto material, não só da fotografia, mas da matéria que forma agora o corpo de Luiz. Nosso contato com o personagem é inteiramente mediado pela imagem e pelo arquivo, passando então necessariamente por esse segundo momento da linguagem, em que o corpo de fato foi extraído e “projetado adiante”, sendo ele agora não mais meramente uma pessoa que se encontra distante, mas a própria confecção da pessoa como uma espécie de distância.

Seja em Barthes, Blanchot, ou mesmo em Bazin, fica evidente a imbricação entre uma discussão acerca da ontologia da imagem fotográfica, seu estatuto material e existencial, com uma certa presentificação de categorias culturais que remetem ao campo da morte e do morrer. É possível então conjecturar, a partir dos nossos filmes, que essa propriedade da imagem é extremamente valiosa por permitir, justamente, que a morte seja inserida dentro de um contexto sensível, podendo então a imagem tomar lugar enquanto ferramenta de mediação entre nós e os mortos.

Nos interessa esse tipo de *postura* frente à imagem que não a tome como uma manifestação pura e positiva, em que essa seria capaz de se autodeterminar existencialmente a partir do princípio da semelhança. Verificamos isso na perspectiva barthesiana quando o mesmo convoca, justamente, aquilo que a fotografia *não é* para se pensar o que ela *vem a ser*. Procurando a mãe recém morta em fotografias familiares, Barthes relata:

Ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos. Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. *Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa. Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e ,no entanto, não a "reencontrava"* (Barthes, 2018, p.60, grifos nossos)

Novamente evocando a passagem de Régine Robin, poderíamos afirmar que, de fato, "há apenas encontros perdidos com a história" (Robin, 2019, p.38) — e perceber que isso se dá, justamente, porque a história, assim como a imagem, só existe a partir desse segundo momento da memória, do esquecimento e da linguagem, que é por definição o espaço do *distinto*. O que Barthes deixa claro é a impossibilidade de retomar por meio da fotografia a existência de sua mãe tal qual ela foi, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, essa impossibilidade preserva algo que faz com que *ela* apareça¹⁵.

Não é também, a partir desse encontro marcado (mas perdido), que *A morte branca do feiticeiro negro* opera seu diálogo com Timóteo? Rodrigo Ribeiro leva a uma potência radical esse reconhecimento fractal da imagem, buscando compor um retrato de Timóteo a partir de pequenos fragmentos recolhidos das imagens de outras pessoas e coisas. Olhamos os retratos, as ruínas e temos a certeza racional de que o que vemos ali *não é Timóteo*, mas somos assombrados pela sensação de que também encontramos ali, no momento de visagem, *nenhuma outra pessoa senão ele*. Por isso a penumbra e a montagem acolhem tão bem seu corpo subtraído — porque todo o filme parte do princípio de que justamente *não há corpo*, só as marcas de sua ausência.



¹⁵ Algo semelhante acontece com Freud quando, relatando ao seu amigo sobre os afrescos de uma igreja, esquece de súbito o nome do artista do qual estava falando. Ao que seu companheiro relata extensivamente uma lista de pintores, apesar de não se lembrar em específico do nome o qual tenta relembrar, Freud ainda sabe exatamente quais *não são* o nome que procura.

Vejam os então esse momento ápice do filme, em que Timóteo anuncia sua partida do “mundo dos vivos” — esse universo tão ingrato e injusto à sua existência. A câmera caminha a passos lentos em direção a um portal que sabemos, graças a dados exteriores ao filme, se tratar da senzala da Igreja da Ordem Terceira do Carmo em Salvador. A verticalidade dessa penumbra ressoa a verticalidade dos nossos próprios corpos. Afinal, é isso que qualquer porta implica — um alguém que a atravesse. Sua forma é feita a partir da forma humana, adiantando, portanto, a presença de um corpo. E é nisso também que ela se aproxima da imagem, não sendo nunca a porta o corpo propriamente, assim como uma fotografia, mas uma certa alusão, a *marca* de um corpo, que, contudo, não está ali.

O portal, nesse caso, ganha uma significação maior do que sinalizar a simples passagem de um espaço para outro. Ele também encarna o próprio limiar entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, ressoando a dualidade posta pelos últimos versos da carta de Timóteo: “pois a sepultura será sabedora, e não este infame lugar, digo, e não esta terra de vivos”. Da mesma forma como observamos em *Inconfissões*, em que os borrões da fotografia se converterem nos signos da ausência de Luiz, podemos também sinalizar como o escuro do portal compõe aqui esse mundo umbral e fantasmagórico de Timóteo. Tanto num caso, como no outro, é chamada a atenção para esse momento de uma visibilidade barrada, ou seja, dessa matéria que se dá a ver, mas que nos apresenta somente uma indeterminação homogênea, em que não há objeto distinguível se não a penumbra ela mesma.

Em nosso caso específico, esse tipo de matéria surge não com o simples propósito de veicular uma reflexão acerca dos limites do visível, mas fazem ecoar na profundidade de sua indeterminação escura o nome de um *alguém*. As sombras são capazes, então, de evocar um corpo, nos fazendo ser vistos pelos olhos invisíveis daqueles que não estão mais. A penumbra vem em nossos filmes, portanto, atrelada a ideia de pessoa, nos dizendo sobre esse estatuto existencial dos arquivos, das imagens, mas principalmente dos sujeitos que subsistem após a morte nesses meios de expressão. Reencenar os *arquivos da personalidade*, dar prosseguimento aos processos de subjetivação neles contidos, é marcar um encontro com essas *sombras* — daquilo que é convocado a partir do cruzamento entre os corpos desaparecidos dos mortos, as lacunas do arquivo e o que ainda furtivamente se dá a ver.

O plano de *A morte branca do feiticeiro negro* nos chama atenção para esse tipo de materialidade de difícil apreensão — a matéria invisível e impalpável do corpo de Timóteo.

Não haveria outra forma de respeitar e sublinhar a expressividade do seu gesto suicida se não voltar a atenção, justamente, para a sua ausência fundamental. Timóteo se retira da “terra dos vivos” como último recurso para retomar, em suas mãos, algum grau de poder sobre seu próprio corpo e destino. Ele não simplesmente desiste de viver, mas sublinha em sua carta algum tipo de esperança que, com a morte, algo possa de fato ser transformado — por isso a enunciação de que a “sepultura será sabedora”. O que Rodrigo Ribeiro, diretor do filme, efetua, é a tentativa de acompanhar Timóteo em sua proposta de intervenção política, nos levando até o limite dessa relação entre o visível e o invisível, os vivos e os mortos. As velas que se consomem, a pradaria chamuscada, as fotografias carcomidas pelos fungos e pelo tempo, todas se portam no curta-metragem enquanto signos dessa sabedoria oculta das sepulturas. Timóteo retorna, no filme, como uma sombra sobreposta a esses diversos rostos e espaços — nos quais não reconhecemos sua face, mas a partir dos quais somos capazes de sentir, paradoxalmente, o seu olhar. É ele agora o mensageiro dessa passagem. Sua carta sela esse compromisso: ela foi escrita para ser lida num segundo momento perpétuo, momento em que ele, Timóteo, não pudesse mais ser retomado enquanto *vivo*, mas apenas enquanto *morto*. São palavras lançadas para um futuro radical, vindas de um passado radical, formando, no encontro promovido pela leitura e perpetuado pelo filme, esse campo que chamamos de presente. A escuridão do outro lado do portal é de onde surge a *voz* desse personagem, um desenho impreciso de seus contornos, para onde a câmera direciona seu movimento e foco. Se quisermos nos reconectar com esse arquivo, com essa história e com esse sujeito, se é do nosso interesse nos reavermos com esses corpos — que continuam vagando pela nossa história — é preciso então, nos diz o filme, ajustar nossas pupilas à penumbra, fitar o escuro, encarar a *ausência*.

Essa é uma perspectiva fundamental para a análise dos filmes em questão por ser definidora justamente de uma *postura* frente às imagens, que procuram de uma forma ou de outra sublinhar o estatuto desses sujeitos, Timóteo, Luiz e Leonilson, enquanto mortos. É preciso realizar um distanciamento primeiro que nos prepare o olhar para enxergar esse *não visível* que permeia integralmente suas existências.

É somente dessa forma que será possível não ceder à pressão tentadora de assumir a imagem e o arquivo como os espaços de “salvação” da história. Como muitos supõem, a fotografia não nos propulsiona rumo a uma “vida eterna”. Nossos filmes não projetam uma “segunda vida” para esses sujeitos. Ao invés disso, convocam as suas características espectrais enquanto corpos desaparecidos, mortos, existentes nas lacunas dos arquivos, no espaço possibilitado

pela letra e pela imagem — esse campo irremediavelmente *distinto* e ausente. Seguir radicalmente o pensamento barthesiano é enxergar na imagem aquilo que ela se furta a mostrar, em que o visível da foto passa a ser percebido como uma derivação de um não-visível da morte.

O funcionamento da máquina fotográfica ou da câmera de cinema é ainda hoje usualmente associado a um jogo de espelhos, por meio dos quais a luz é capturada e imprimida no negativo ou no sensor digital. Como forma de operacionalizar nossa perspectiva negativa, propomos que enxerguemos nesse maquinário não só um processo pelo qual aprisionamos a luz, mas também uma operação que faz presente um certo teatro de sombras. É assim que fazemos ressurgir a conexão entre fotografia e os ritos dos mortos, em que "a foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da *face imóvel* e pintada sob a qual *vemos os mortos*" (Barthes, 2018, p.32, grifos nossos).

A analogia da sombra se apresenta como uma perspectiva analítica que permite identificar a natureza negativa da imagem. Ela traduz de maneira precisa essa forma de existência que Nancy caracteriza como o *distinto*, justamente por transpor em termos visíveis essa natureza que "se destaca e é projetada adiante" (Nancy, 2016). Ela se relaciona diretamente com essa propriedade da imagem, como nos alerta Blanchot, de ser "não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento" (Blanchot, 1989).

A sombra representa uma passagem da atenção analítica do visível para o invisível, da luz para a penumbra, da memória total para a fabulação, da vida eterna para a morte concreta. Não se trata de uma negação pura e simples — a luz e a visão já possuem advogados o suficiente — mas uma perspectiva de *tensão*.

Bazin começa seu ensaio referenciando o aspecto plenamente palpável da relação entre arte, imagem e morte, afirmando que "na origem da pintura e da escultura, descobriria o 'complexo' da múmia" (Bazin, 2014, p.27). A imagem fotográfica é hoje o maior troféu dessa suposta vitória do reflexo sobre a sombra, sendo ela o símbolo do aperfeiçoamento técnico da prática mimética. Nosso esforço aqui é para provar o contrário, tentando evocar a proximidade da prática fotográfica com o mundo da *umbra*.

Não podendo ser diferente, no caso de qualquer operação mágica da era científica e maquinica, a imagem fotográfica carrega em seu próprio processo tecnológico a inclinação para esse domínio. É por isso mesmo que ao tentar denominar sua nova invenção, a fotografia

por negativo, William Henry Fox Talbot se pôs em dúvida em relação a nomeação do novo procedimento pictórico, hesitando se "haveria de chamar seu invento de *fotografia*, pintura de luz, ou *esquiagrafia*, pintura de sombras" (Belting, 2014, p.246).

Da mesma forma, mesmo antes de qualquer indício da impressão fotográfica, o cinema já estava sendo criado a partir de um pensamento umbral, no jogo entre luz e sombra da Lanterna Mágica de Athanasius Kircher. É curioso, para dizer o mínimo, como as primeiras edições que expõem os estudos do padre jesuíta usam peculiarmente como exemplo da imagem projetada o símbolo máximo da morte — o esqueleto com uma foice.

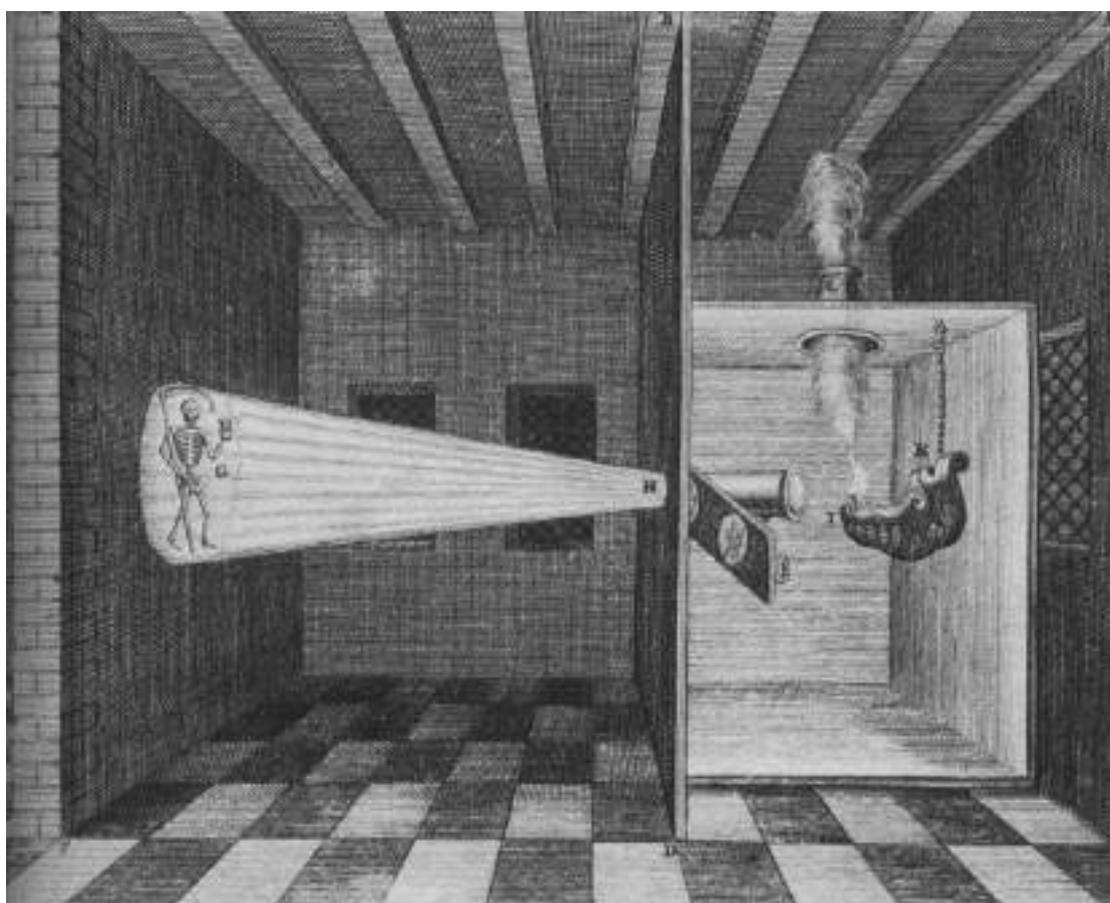


Imagem 56: "*Ars magna lucis et umbrae*", "A Arte Magnética da Luz e da Sombra", Athanasius Kircher, 1671.

Realmente, faz sentido seguirmos aqui esse caminho para pensar a imagem a partir de uma perspectiva negativa, já que a sombra, como os mortos, também se instaura a partir de um regime expressivo da falta e da ausência. A sombra é a *não-existência* pela qual o corpo, na imagem, é capaz de *existir*. E com isso sela seu compromisso com esse mundo sombrio, presente a partir de seu escuro corpo estético — uma *forma* sem conteúdo, uma modalidade de linguagem, uma estrutura.

E não seria também a sombra a caracterização mais próxima a que se poderia chegar dos personagens de Leonilson? O que encontramos em suas obras, novamente, é essa tensão fundamental entre identidade e estranhamento, em que o corpo subsiste apenas em seu *contorno*.



Imagem 57: São Paulo, a cidade que é uma roubada. José Leonilson — São Paulo, 1993.

Não coincidentemente, na tentativa de animar no cinema essa figura marcante das obras do artista, Carlos Nader elegeu justamente um corpo contra a luz como sua forma de tradução imagética. Na ocasião dessa aparição, estamos escutando um dos sonhos de Leonilson, no qual ele foge dessa figura misteriosa:

Ele vive fora de casa e é completamente livre. É um pan. E toda vez que eu vejo ele se aproximar, eu fecho a porta. Vou fechando fechaduras, por fechaduras, trincos, tudo (...) eu nem sei porque eu fecho tantas portas, mas eu fico horas fechando as fechaduras das portas. E ele fica tocando nas grades da janela, tipo uma harpa. E eu

não consigo encarar. Eu não consigo nem pensar nisso. É estranho né, eu sonhado. Aí eu sonho que acordei e começava a gravar o sonho



Imagem 58: Fotograma do filme *A Paixão de JL* (2015)

Vemos esse “ser que vive fora”, a sombra, tocando fios luminosos como quem, de fato, toca uma harpa. É esse corpo escuro que também, estranhamente, aparece fechando uma grande porta, fazendo alusão à reação desesperada do artista em seu sonho. Em uma inversão curiosa do plano de *A morte branca do feiticeiro negro*, encontramos aqui, em *A paixão de JL*, novamente a porta enquanto mediadora entre o interno e o externo. A penumbra de Timóteo dá lugar ao branco estourado, que transmite uma similar sensação de indeterminação. Essa ação surge em sobreposição à fita cassete que segue girando e reproduzindo a narração de Leonilson sobre seu sonho.

Acontece aqui, porém, uma grande confusão narrativa (tão preciosa ao meio onírico). Se primeiramente existe uma correspondência entre esse personagem do sonho, que toca uma harpa, e o corpo à contra luz, num segundo momento a correspondência é feita com o próprio Leonilson, que fecha as portas para se proteger desse personagem misterioso. Existe, portanto, uma certa amálgama — produzida pela imagem da sombra — entre o artista e esse ser que “vive fora”. Ambos são feitos do mesmo material, esse corpo elusivo, e habitam a partir dessa condição o campo do sonho. A sombra surge aqui atrelada a essa materialidade onírica, ao duplo de uma exterioridade radical, mas também ao próprio corpo do protagonista no filme. É

um encontro de Leonilson com sua imagem, ou melhor, com suas imagens — povoadoras de suas obras e a partir das quais hoje somos capazes de estabelecer um diálogo.

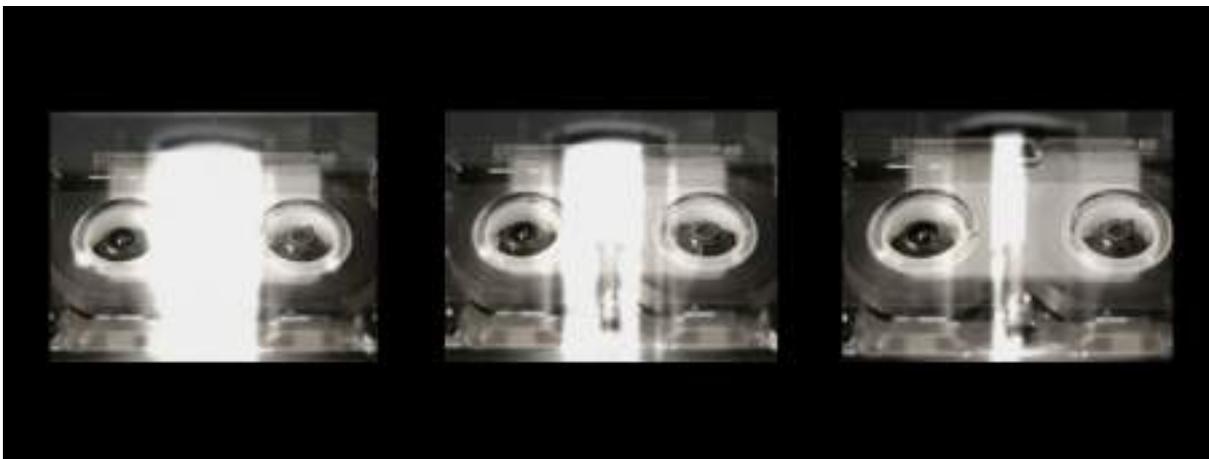


Imagem 59: Fotogramas do filme *A Paixão de JL* (2015)

A narração do sonho é o que abre toda presença da voz de Leonilson no filme, sendo essa sequência a grande introdução do arquivo central do longa-metragem — o áudio diário do artista. Nos chama atenção como a apresentação desse material se dá logo de cara imbricada com a figura da sombra, sobreposta à fita cassete que nos transmite os relatos de Leonilson. O arquivo é então imediatamente conectado a essa *potencialidade do externo*, produtor de um corpo opaco “que vive fora”. E é graças a essa indeterminação de conteúdo, que vem da penumbra da sombra, que a confusão entre Leonilson e esse personagem “pan” e misterioso se torna possível.

A aproximação efetuada pelo filme, entre sombra, arquivo e sonho, nos diz sobre esse procedimento tão singular de transposição que esses três elementos têm em comum. Projetada para fora de si, a sombra de um corpo se vê agora misturada às demais superfícies do mundo, podendo ser sobreposta e fundida por outras sombras que se agregam em um só todo. Da mesma forma, é o sonho também marcado por esse movimento de trânsito entre diversas significações, em que há, justamente, um regime de sobreposição entre experiências passadas e elementos do presente, em que o desejo pode ser reencenado a partir de infinitas e insuspeitadas roupagens. E novamente o arquivo que, como sublinhado por Derrida, não existe “sem exterior” (Derrida, 2001, p.22), evidenciando que se trata de um material com propriedade móvel, que não petrifica o acontecido, mas que é capaz de continuamente produzir novas variações do passado a partir da reprodução técnica e da rememoração consequente dessa reprodução.

O filme chama atenção, portanto, para como a materialidade dessas instâncias — sombra, arquivo e sonho — pertencem a um regime similar entre si e distinto do mundo corrente. É sinalizado algo de comum entre a amálgama temporal presente nos arquivos, a maleabilidade obscura da sombra e a sobreposição de signos que estruturam o sonho. Nos três casos, mais importante do que uma certa estabilidade e separabilidade entre os elementos, é a possibilidade de *montagem* entre os diversos componentes. O enredo produzido pelo filme nos chama atenção, justamente, para essas propriedades, fazendo questão de enfatizar a narração confusa e errante de Leonilson, o carácter fragmentário e frágil do arquivo, evocando a sombra e seu corpo escuro como forma de transpor em termos estéticos esse tipo de funcionamento que só existe a partir da *falta*. Não coincidentemente faz isso por meio de uma sobreposição literal entre a imagem do arquivo (fita cassete), da sombra (corpo à contra luz) e do som que nos relata o sonho. A indeterminação vinda da penumbra cria a percepção de que essa é a condição material para a existência do filme, que se nutre das lacunas do arquivo para poder, a partir delas, produzir uma nova narrativa. A ausência do corpo de Leonilson ao longo de todo o documentário, e a inversa reiteração dos diversos planos da fita cassete, são as evidências de que não importa aqui a reconstituição do passado “tal qual ele foi”, mas justamente esse reencontro desconcertante propiciado pelo arquivo. No agora, não existe mais qualquer corpo físico de Leonilson senão aquele projetado por sua sombra — uma equação inversa daquela com a qual estamos acostumados.

A sombra, como elaboramos, é essa figura capaz de ser o índice do corpo, um duplo, sem que necessariamente se recorra ao corpo ele mesmo. Ela representa essa passagem de uma materialidade à outra, aquela pertencente à imagem. Não é coincidência que nessa categoria, principalmente entre os gregos, se encontrem entrelaçadas as funções da psique, da alma, dos sonhos e dos fantasmas (Vernant, 1990, p.388) — conexão que também é reiterada por *A paixão de JL*. São todas figuras pertencentes a noção de espectralidade, produzidas a partir de uma relação necessariamente ambígua entre presença e ausência.

Assim como quando sonhamos, o arquivo e a imagem participam desse tipo de transposição em que o corpo se torna agora um algo mais maleável, presente a partir do *externo*. É essa existência *no fora* que seguirá sustentando nossas agências após a morte. Os mortos existem puramente nesse campo *exterior*, já que não possuem mais qualquer corpo individual capaz de dissimular a unidade do sujeito. São evocados, portanto, a partir dessa repetição constante dos arquivos, da reencenação dos *rastros*, da montagem entre nossas memórias e os demais objetos do mundo. Esse é o contexto materializado pela cena de *A paixão de JL*. É à sombra

do arquivo, daquilo que existe nesse mundo subtraído da linguagem, que retomamos o nosso contato com os mortos. Não é uma forma simplesmente de suplantar a ausência do corpo, mas experienciar esse próprio corpo como ausência.

O arquivo certamente se encontra repleto desses germes da morte (Derrida, 2001), com os quais os nossos filmes fazem questão de se infectar e delirar de febre. Essa atmosfera do arquivo é desde um primeiro momento reforçada por todas as produções, sendo muito importante que o arquivo atue não só como uma simples ilustração histórica, mas que seja capaz de afetar, a partir da sua materialidade, o espectador. É por isso que são ressaltados os aspectos fragmentários e frágeis dos materiais, suas manchas, grãos e deteriorações, reforçando a incapacidade de prestar um testemunho total.

Podemos nos interrogar: quando nas obras realmente nos damos conta de que todos ali, Thimoteo, Luiz e Leonilson irão morrer? Ou melhor, quando somos informados de que eles já estão mortos? Um primeiro caminho de resposta poderia realmente pontuar de maneira precisa o momento em que Ana Galizia informa, ao final do filme, que seu tio faleceu em fevereiro de 1985, quando Thimoteo deixa claro em sua carta seus desejos suicidas ou mencionar a minutagem em que Leonilson revela estar infectado com o vírus do HIV.

Essa forma, contudo, não corresponde ao que realmente se passa em nossa experiência frente às obras. O que há de profundamente peculiar e perturbador em todas elas é que existe algo que nos diz desde o primeiro grau de pessoalidade que a formação desses sujeitos está envolta por um certo vapor, uma aura distante.

Certamente não é desafio saber que Leonilson, um artista plástico de grande influência nas artes brasileiras, já está morto. Um homem que escreve do século 19 também, desde o princípio, já informa uma impossibilidade lógica de estar vivo. O que pode começar a ficar claro é que não importa de maneira contundente o fato de sabermos se estão vivos ou não, mas a interpelação por uma ausência que se coloca no filme e entrecruza nossa experiência de comunicação. É como se a morte fosse uma camada fina que se funde com a pele dessas pessoas que nos falam, nos fazendo sentir, ao toque, a textura dessa opacidade.

Não é o caso, então, de seguir um caminho dentro de uma linearidade vida-morte, em que a constatação de que de fato estão mortos apenas influísse no "ah sim, estão enterrados", "não existem mais". Nós somos convidados a participar da confecção desse fantasma e com isso

produzir um outro corpo que não o terreno — não mais aquele que está enterrado em um cemitério, mas um outro, aquele que é do domínio da sombra.

Dante nos apresenta essa realidade na própria construção das almas no purgatório, as quais são descritas como *corpos virtuais* incapazes de produzir sombra, por serem sombra eles mesmos:

"A analogia entre imagem e sombra, na relação mimética com o corpo, conduz Dante, num passo ulterior de todo consequente, à diferença ontológica entre sombra e corpo; é uma diferença que, na atual cultura midiática, muitas vezes excluímos da nossa consciência. Os corpos vivos projetam, pela sombra, a sua própria imagem no chão, enquanto os mortos, já sem corpo, não *projetam* sombra alguma, porque sombra *são*. O que se verifica com a sombra vale também para a imagem: esta não *projeta* imagem de si, porque já imagem *é*, ou seja, imagem de um corpo, do qual se distancia no espaço e no tempo." (Belting, 2014, p.248)

Fica evidente mais uma vez a proximidade entre a condição da imagem e a condição do morto, sendo que ambos parecem ressoar uma mesma dualidade. Tendo isso em vista, podemos continuar e dizer que a presença de uma *pessoa* após a sua morte é sustentada quase sempre por um gesto delirante, em que se procura a produção de índices por todo lado, projetando por sobre o mundo a sombra desse sujeito barrado. Isso quer dizer que a possibilidade de veiculação da *pessoa* não reside em um acontecimento factual, pré-existente e completamente verificável, é antes preciso que haja uma produção ativa. Nesse sentido, e é aqui que entram os nossos filmes, começam a ser valorizados os suportes capazes de *arquivar a pessoa*, sendo essa necessariamente uma operação de *montagem* que entrelaça acontecimentos do passado e presente. Essa transposição, contudo, não deixa de pagar um preço, algo como um sacrifício — a subtração da qual nos fala Barthes e Nancy.

A sombra operacionaliza então três linhas analíticas. Uma primeira, em uma instância ontológica e filosófica, na qual é possível investigar essa distinção entre corpo e imagem, dando a ver o processo de simbolização que leva as coisas do seu presente movimento para o campo da ausência e da alteridade da linguagem. Uma segunda, que é capaz de evidenciar uma certa *estética da sombra* em nossos filmes, em que fica evidente como as três obras valorizam a percepção dessas lacunas comunicativas, da ausência constituinte desses corpos, chamando nossa atenção para como, formalmente, os filmes produziram essa penumbra: os ruídos dos arquivos de Luiz, o vapor que cerca os personagens de Leonilson, a ruína erguida pela carta de Timóteo. E finalmente uma terceira, que diz respeito a uma certa *política da*

sombra, do trato dos arquivos, em que podemos valorizar a escolha dos filmes de preservar o peso dos mortos, tentando não retomar a história "exatamente como foi", ou ignorar as impossibilidades de acesso aos testemunhos, mas utilizar dessas ausências como forma de dar prosseguimento a uma narrativa dos "corpos no baú da história" (Robin, 2019).

3.2 Breve ensaio sobre a sombra em dois mitos

Não é somente em nossos filmes que encontramos a conexão pungente entre sombra e retrato. Em realidade, essas duas instâncias, que evocam um jogo entre presença e ausência da *pessoa*, parecem estar conectadas longinquamente dentro da história da arte. Nancy realmente tem razão quando afirma que “toda imagem concerne ao retrato”, já que o retrato materializa, de certa forma, um instante de passagem entre a coisa e sua representação. Podemos encontrar um exemplo claro disso no mito Pliniano da invenção da pintura. Para o pensador romano Plínio, o velho, o nascimento da pintura tem a ver com o gesto primeiro da circunscrição de uma sombra humana por um traço (1996, p.319). É em seus estudos sobre a História Natural, mais precisamente no tomo XXXV, que ele brevemente nos diz sobre essa gênese. Descreve também que a escultura é expoente dessa mesma tradição, identificando a primeira obra como aquela feita por Butades de Sicião, oleiro que auxiliou sua filha a criar uma escultura do jovem pelo qual estava apaixonada. Nessa versão do mito, temos dois momentos que indicam a pintura e a escultura (artes visuais) como sucessões de um mesmo processo:

"A primeira obra deste gênero foi feita em argila por Butades de Sicião, oleiro em Corinto, seguindo uma ideia de sua filha, enamorada de um jovem prestes a deixar a cidade: aquela fixou por meio de linhas o perfil do amante projetado na parede pela luz de uma candeia. De seguida, o pai dela aplicou argila sobre o desenho, dando-lhe relevo, e endureceu essa argila ao fogo, juntamente com as outras peças de olaria." (Plínio, 1833, p.43, apud. Stoichita, 2016,p.11)



Imagem 60: A origem da Pintura, de Jean-Baptiste Regnault, 1786

Trata-se de uma narrativa sobre o amor e sobre a falta. Outras versões do mito, frisando esse aspecto, apresentam que o jovem pelo qual a filha de Butades é apaixonada nunca retorna de sua viagem. Outras vezes seu destino é a guerra, antecipando de antemão a possibilidade do não retorno.

É preciso que alguma figura expresse a coisa em sua ausência. Esse símbolo é desde o início uma mediação: só é invocado no fracasso de retomar a coisa ela mesma, mas ainda assim é capaz de carregar algo da materialidade para a imagem. A sombra é de fato, como cansaram de assinalar os gregos, o princípio de toda essa ideia de representação, já que, junto ao reflexo, são as formas primordiais da formação de um duplo.

Voltemo-nos por um instante para o quadro pintado por Jean-Baptiste Regnault. A cena do mito pliniano foi largamente explorada na pintura, principalmente no século XVIII, mas geralmente figurada no espaço interno de uma casa. Realmente, assim se cria uma correspondência mais direta ao relato de Plínio, em que para produzir a sombra se usa a "luz de uma candeia". Mas é justamente esse deslocamento, do mundo privado para o exterior,

passando a cena da noite para o dia¹⁶, que permite que o quadro de Regnault consiga inserir nesse debate outro aspecto ressonante e complementar à gênese da pintura.

Em seu texto seminal sobre a Grécia antiga, "Mito e pensamento entre os gregos", Jean Pierre Vernant dedica um curto capítulo à figura dos *kolossós*, pedaços de pedra imóveis geralmente associados aos túmulos e aos mortos-sem-corpo. Isso porque eram os *kolossós* os enterrados no caso em que o cadáver não poderia cumprir sua função de duplo do corpo, cabendo à pedra fazê-lo. Em sua análise Vernant nos alerta, porém, que o *kolossós* não diz respeito a uma correspondência direta com o vivo, mas ao *vivo em estado de morto*, sendo ele "sua vida no além, esta vida que se opõe à dos vivos como o mundo da noite ao mundo da luz" (Vernant, 1990, p.385).

Em termos materiais, a constituição do *kolossós* não é de forma alguma aleatória. A pedra ressoa tanto o silêncio como a frieza do cadáver, sendo ela esse material bruto e imóvel como o morto. Ocupa também um lugar privilegiado na perspectiva grega do envelhecimento, em que o "homem jovem é semelhante a uma planta, plena de suco em seu verdor, mas que seca e murcha com o tempo (...) os 'dessecados' são os mortos" (Vernant, 1990, p.394).

A função do *kolossós* é então aquela de tornar presente a ausência, transpondo algo do domínio do invisível para o visível sem subverter por completo sua natureza furtiva:

"Pela sua função operatória e eficaz, o *kolossós* tem a ambição de estabelecer, com o além, um contato real, de efetuar a sua presença na terra. No entanto, nessa própria empresa, ele sublinha o que o além da morte comporta para o vivo de inacessível, de misterioso, de fundamentalmente diverso." (Vernant, 1990, p.398)

Poderíamos conjecturar que o quadro de Regnault acaba por aproximar a gênese da pintura à figura do *kolossós* e suas funções dentro do pensamento grego, dentre as quais se destaca a possibilidade de criar uma interlocução entre os vivos e os mortos. Isso se faz evidente por meio do jogo pictórico proposto pelo pintor, em que temos a composição da tela cindida por um par de oposições. Do lado esquerdo, a garota, de costas, desenha a sombra por sobre uma coluna de pedra. Do lado direito, o jovem, figurado frontalmente, aparece ao lado de uma grande árvore e diversos arbustos.

¹⁶ Essa variação possivelmente corresponde àquela descrita por Quintiliano, presente na (Institutio Oratoria, X, II, 7). É também essa a variante escolhida por Bartolomé Estebán Murrillo para o seu quadro "A origem da pintura" de 1660-65.

O que é essa oposição senão a apreensão da juventude como pertencente a esse mundo natural e verdejante, cheio de "suco", da beleza dourada de Apolo (e sua flauta), como diz Vernant? E a sombra, avesso do corpo, como a prenúncia da sua morte e ausência, feita nas pilastras de pedra árida como são as lápides e os *kolossós*?

Nesse sentido, o quadro de Regnault nos oferece a possibilidade de distanciamento da análise do historiador Victor Stoichita, para quem a filha de Butades:

"fixa, por assim dizer, a imagem do amante numa verticalidade que se deseja perpetua, exorcizando desse modo o risco da morte e guardando junto de si uma imagem compensatória do ser ausente, que assim se torna eternamente vivo."
(Stoichita, 2016, p.16)

Evocamos o *kolossós* para entender que a sombra nesse caso não é o corpo vivo eternizado, mas sim a antecipação da sua morte. Sua função não é meramente memorial, mas ritual — se mortifica o outro para que sua ausência não perturbe os vivos de maneira insustentável. Acontece aqui um funcionamento correspondente àquele da ansiedade freudiana, em que há o ensaio constante da tragédia para familiarização do ego ao acontecimento traumático.

É curiosamente contraditório perceber que em sua empreitada em edificar uma história das sombras, com intenção de valorizar o aspecto negativo da representação ao invés de lutar contra ele, Stoichita realize uma leitura do mito em que "é bastante óbvio (...) que a primeira função possível da representação baseada na sombra é a de apoio mnemônico: a imagem torna o ausente presente" (Stoichita, 2016, p.15). Um pensamento de fato negativo deveria partir de um postulado inverso, não do ausente que se torna presente, mas da presença produzida por uma ausência constitutiva. É isso que de fato observamos: a sombra produz de antemão a ausência do ser amado, que no momento do mito ainda está ali ao mesmo tempo que, em sua imagem, *não está mais*.

Como poderia essa ser uma prolongação da vida se na própria operação de fixação na parede ou na pedra o jovem perde tudo que de fato o torna vivo? Seu movimento, sua juventude, sua beleza verdejante. Seguindo as descrições de Barthes, seja essa talvez a história da primeira fotografia, o mito da primeira "Morte em pessoa".

Uma sombra não possui rosto, apesar de preservar uma certa proporção do corpo. Como sublinhou Hans Belting, sua característica fundamental é efetuar uma traição: se assemelhar ao corpo para então se diferenciar radicalmente dele. É uma massa indistinta, diferente do

reflexo, de virtualidade enganadora. O processo de distanciamento da sombra é o exato movimento de recusa do negativo rumo a ideia de espelhamento, ou mimese do mundo. Nesse sentido, o dever de preservar a vida enquanto uma memória positiva, a de produzir uma imagem "eternamente viva" parece muito mais congruente ao papel exercido pelo reflexo, que instaura uma sensação de transparência, do que da sombra — matéria opaca por definição.

De certa forma, estão colocados aí certos postulados do papel da imagem frente ao corpo que serão seguidos futuramente pelo processo de produção fotográfica, em que é instaurada não uma "cópia do real — mas uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte." (Barthes, 2018, p.75). Nesse sentido, "magia" aqui é caracterizada pelo gesto de transpor algo de um estado a outro, ou melhor dizendo, a capacidade de instaurar um regime de afetação a partir de uma determinada técnica. No caso da produção da imagem, que Barthes circunscreve na área específica da fotografia e estamos aqui generalizando, existe o exercício de uma "força constativa" em que "o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação" (Barthes, 2018, p.75).

Detenham-nos por um instante nas categorias da magia simpática, essenciais para todo o estudo antropológico da magia, como propostas por James Frazer. Em sua sistematização, o antropólogo inglês propõe duas formas centrais de funcionamento do pensamento mágico: por contágio e por similitude. No primeiro caso, a eficácia ritual se dá pela regra do contato, ou seja, pela capacidade de duas coisas antes próximas ou contíguas, continuarem exercendo uma sobre a outra algum grau de influência. É o caso dos trabalhos de amarração amorosa que com frequência se valem de pedaços de cabelo, restos de unha, resquícios de sêmen, etc., para fazer com que determinada pessoa seja vinculada libidinalmente ao requerente do feitiço. Existe aqui, então, uma possibilidade de remontar a coisa por meio de um rastro metonímico. Na outra modalidade, o acesso ao ser se dá por meio de um jogo de aparências. Nesse sentido, o exemplo clássico são as tão midiaticizadas bonecas vodu, em que a partir de uma simulação da forma, são capazes de criar uma ponte entre uma representação e o corpo real a ser afetado. Estamos, portanto, diante da possibilidade de remontar a coisa por meio de um rastro metafórico.

Stoichita faz uso dessa teoria da magia simpática para justificar sua análise, frisando que a sombra possui, no caso do mito, um papel ritual por manter um vínculo duplo entre *mimesis* (a sombra segue o mesmo contorno que o corpo do rapaz), e *contiguidade* (ela emana diretamente dele, de sua presença) em prol de uma sobrevivência eterna do garoto.

Propomos, no sentido contrário, que a função mágica mobilizada pelo mito pliniano, contiguidade entre o corpo e a emissão da sombra, está a serviço da instauração de um domínio negativo que só pode ser feito a partir desse tipo de correspondência simbólica, em que vemos invocadas as categorias da morte e da ausência. Como bem colocado por Régis Debray, e talvez corroborado pelo signo do cachorro presente no quadro de Regnault, as artes plásticas correspondem em seu princípio a esse "terror domesticado" frente a morte (Debray, 1992, p. 20).

A sombra é colocada na origem da função pictórica porque sua natureza traduz algo no sentido do *arche*, daquilo que remonta o campo da representação a uma índole material do mundo. Essa é uma das características mais importantes e enigmáticas dela: sua projeção para o externo estabelece ainda assim uma conexão intransferível e incessante com uma *origem*. Toda sombra possui esse rastro literal, um ponto de encontro entre emissão e emissário. Isso quer dizer que toda sombra é, portanto, rastreável, e é daí que existe nela uma certa autoridade. É o que subsiste de material, ou real, mas expressado a partir de uma transposição obscura, uma contradição — a sombra é o índice da matéria sendo ela uma não-matéria, sendo ela um espectro.

A reinterpretação do mito feita por Regnault é certamente proveitosa para nós por possibilitar que desde o início realizemos um deslocamento da ideia muito comum de que a fixação de uma imagem é sempre correspondente a esse anseio de lutar contra os efeitos destrutivos do tempo. Essa seria uma perspectiva epistemológica que privilegia o salto de "clareza" representado pela passagem da sombra ao reflexo, perspectiva da qual procuraremos nos distanciar. Nesse sentido, as imagens da fotografia deixam de ser enxergadas como um mero reflexo do mundo, nos fazendo perceber que existe ali também uma função umbral — sendo talvez o grande mérito de todas as artes fotográficas a junção desses dois pólos em um mesmo suporte.

Ora, o reflexo, assim como a sombra, também é fruto de um processo sincrônico entre formação da imagem e presença da matéria. Contudo, se no caso da sombra a figura surge a partir da impossibilidade de transposição da força luminosa, no caso do espelhamento temos o exato oposto, sendo a imagem constituída a partir da refração da luz em uma superfície reflexiva.

Sombra e reflexo estabelecem entre si um jogo de oposições cruzadas, em que o reflexo — límpido em sua projeção — mantém ocultas as linhas que conectam o objeto e sua imagem,

em passo que a sombra dissimula a própria imagem, mas mantém sempre explícita a conexão com seu emissor. É o caso de perceber que se no caso do espelho conseguimos enxergar o *outro como um eu* (identidade) pela similitude da aparência e vínculo imaginário de contiguidade, na sombra temos *o eu em estado de outro* (estranhamento) pelo deslocamento da similitude e permanência do ponto de contato (Stoichita, 2016).

O dado inicial e indispensável em todas as narrativas de Butades é o da contiguidade entre o jovem e sua sombra, da qual será criada a primeira pintura: um contorno. Seguindo exclusivamente esse caminho, como faz Stoichita, a fixação da sombra sempre nos levaria, realmente, de volta a esse corpo vivo. Devemos nos atentar, porém, à fisionomia desse duplo, como fizemos acima quando caracterizamos a sombra como esse ser sem rosto e opaco. Com um olhar atento às faltas, somos capazes de entender que há aí uma segunda operação de semelhança, não mais entre o corpo e o contorno da sombra, mas entre penumbra e o estado de ausência. Percebemos então que não somos necessariamente levados ao garoto vivo, mas que essa conexão umbral nos conduz para sua vida no além.

O que Butades faz ao transpor a pintura (desenho) para a escultura é a investida rumo a *correção* desse deslize inicial, em que "inocentemente" é denunciado um ato de violência. A primeira morte do amante foi operada por sua fiel e devota admiradora. O oleiro procura em vão reverter esse descompasso tentando passar a obra do domínio da sombra para o do reflexo, construindo uma estatuária que restitua o menino de alguns dos seus elementos fundantes — seu volume e sua feição. Esse descompasso entre o trabalho do pai e da filha talvez traduza na forma de elaboração mítica a diferença significativa entre a pintura vascular¹⁷ e a escultura entre os gregos antigos, evidenciando também porque futuramente, na tentativa de fabricar uma história gloriosa do ocidente, são exaltadas por seu valor estético as estátuas helênicas de beleza perfeita, transparente e inebriante, em detrimento às suas pinturas negras e laranjas, sempre de perfil e sem profundidade, geralmente valorizadas por seu caráter narrativo/simbólico¹⁸. Mas mesmo essas grandes esculturas, assim como os *kolossós*, de pedra são feitas.

¹⁷ Estou aqui usando o termo empregado por Paulo Martins (2011). As Pinturas Vasculares, assim como as esculturas, também são diversas vezes retomadas pela história, mas raramente por sua qualidade estética, importando muito mais um carácter "narrativo" (como se essas coisas pudessem, por algum momento, ser separadas).

¹⁸ A produção pictórica renascentista certamente tenta se colocar como a correspondente da escultura grega no campo da pintura, para sempre transformada após o advento das técnicas de perspectiva, luz e sombreamento. A análise dessa passagem, porém, nos desviaria de certa forma do nosso caminho de análise. Além do mais, Stoichita já faz esse trabalho de maneira admirável no capítulo "A Sombra da Carne" de seu livro aqui citado.



Imagem 61: Representações da deusa grega Ártemis. Respectivamente as obras "Ártemis, Apolo e nióbidas - Ático de figuras vermelhas", de Orviato (Volsinii), 460–450 a.C. e "Diana de Versalhes", feita por Leocarés, 325 a.C.

Colocar a diferença entre sombra e reflexo como paralelo ao problema da opacidade e transparência nas artes não é, porém, dizer que a sombra não é dotada também de uma certa capacidade mimética, como pudemos observar. No caso dos espelhos isso é muito claro, já que existe uma correspondência direta entre coisa e imagem — aí a função da *mimesis*. Ao longo de nossa análise do mito pliniano tentamos realizar o distanciamento de uma leitura positiva dos processos de representação, entendendo que o gesto da filha de Butades é repleto de expressividade. Seguindo esse caminho percebemos que sim, a opacidade da sombra não é um vazio de significado, mas um processo de significação desse vazio. E que o que acaba por se efetuar ali não é a preservação da vida, mas a antecipação da morte.

Dessa forma o que parece estar se desenhando a nossa frente é a fortuita conexão entre a função da sombra e uma parte do processo semiológico, nos fazendo perceber que a matéria escura é também superfície refletiva de algo — do traço negativo, como nos alertou Saussure, que forma qualquer sistema de linguagem.

Platão nos diz, em A República, sobre esse cenário extremamente peculiar em que internos de uma caverna, desde o nascimento submetidos a essa situação, apreendem o mundo apenas por meio de sombras projetadas. Presos por grilhões, os detentos não possuem meios de verificar que todas as formas e objetos com os quais tem contato são, em realidade, *mimesis de outra mimesis*, ou seja, que os animais, pessoas e plantas são projeções de *cópias* dessas mesmas coisas.

Analisemos a função da sombra nesse jogo proposto. Logo de cara percebemos um primeiro nível mimético, em que o contorno da sombra é capaz de corresponder ao contorno dos objetos, importando então algo do domínio da forma. O que Platão sublinha, contudo, é que justamente nesse tipo de regime há um espaço que permite que a representação não seja sempre uma correspondência direta, em que 1 está para 1, podendo em um jogo ficcional que 1 seja também 2, ou que algo que não seja um cachorro ele próprio cumpra seu papel nas telas rochosas de uma caverna.

Com um jogo de mãos podemos fazer no teto de um quarto escuro os mais selvagens e perigosos animais. Eles não estão de fato lá, mas algo precisou estar para fazê-los presente. A posição correta e precisa das mãos, como no uso das sílabas, é capaz de evocá-los. Sabemos, porém, que são sombras de mãos, não os animais eles mesmos, e nisso realizamos uma distinção. Esse deslocamento é um terror correspondente àquele já mencionado pela função simbólica das palavras — posso presentificar a coisa sem recorrer necessariamente a ela. O encontro da sombra com a *mimesis* é então o que a insere em um certo grau da linguagem, primeiramente enquanto "signos naturais" (Saussure, 2012, p.108), conferindo a ela uma capacidade fabulativa, permitindo que exista um espaço para a invenção.

É um encontro, contudo, calcado em uma contradição profunda. Tratando-se de sombras, e, portanto, de imagens e não palavras, é implícito um desejo, frustrado com frequência, de que a mensagem remeta diretamente ao que está sendo referido, reforçando a ideia de que a imagem é capaz de dar acesso direto à coisa, diferentemente da palavra que para produzir essa presença em um conceito, precisou recorrer a todo um sistema de códigos já pré-estabelecidos (Belting, 2011; Ranciere, 2012).

A projeção da sombra sempre parte de algo concreto, mas precisamos lidar logo cedo com o fato de que esse algo agora nem sempre corresponde de forma unificada a sua projeção. Surge daí a sensação constante de que as imagens, produtoras de devoção profunda, são também "traíçoeras": o atributo que possibilita a invenção é também inevitável e inseparavelmente aquele que dá lugar à farsa.

A rastreabilidade da sombra poderia facilmente nos fazer edificar um estatuto da verdade "contra ficcional" e iconoclasta, bastando aos cativos da caverna se libertarem dos grilhões e olharem para trás para verificar com seus próprios olhos que se tratava de uma imagem enganadora, ou seja, $1 \neq 2$. Mas não é isso que acontece. Escutemos o que nos fala Platão:

"Considera pois — continuei — o que aconteceria se eles fossem soltos das cadeias e curados da sua ignorância, a ver se, regressados à sua natureza, as coisas se passavam deste modo. Logo que alguém soltasse um deles, e o forçasse a endireitar-se de repente, a voltar o pescoço, a andar e a olhar para a luz, ao fazer tudo isso, sentiria dor, e o deslumbramento impedi-lo-ia de fixar os objetos cujas sombras via outrora. [...] E se ainda, mostrando-lhe cada um desses objetos que passavam, o forçasse com perguntas a dizer 'o que era?' não te parece que eles se veriam em dificuldades e suporia que os objetos vistos outrora eram mais reais do que os que agora lhe mostravam?" (Platão, 2014 p.316)

Victor Stoichita usa esse trecho para reafirmar um certo "sadismo" de Platão, que se "divertia com o espetáculo da ignorância" (Stoichita, 2016, p.22). Deixa de lado, porém, que existe aqui uma interpretação muito sofisticada da própria estrutura de um sistema de linguagem. No limite, o que se confere é que diferente do que se imaginava, não é o real que produz o simbólico, mas sim o simbólico que viabiliza a existência do real. Por isso mesmo, a partir do momento em que somos inseridos em um sistema de linguagem, as sombras da caverna são mais "reais" do que as coisas elas mesmas — inapreensíveis em seu movimento vivo.

Borges exemplifica essa função de maneira muito perspicaz com um de seus personagens. Funes, o memorioso, é um jovem portenho do Uruguai acometido por uma característica extremamente rara: é capaz de se lembrar de tudo nos mínimos detalhes, conseguindo remontar precisamente todas as suas sensações diante de qualquer fato vivido. Adquirida essa característica após um acidente que o torna paraplégico, Funes começa a sentir um certo constrangimento em nomear as coisas:

"Não apenas lhe custava compreender que o símbolo genérico "cão" abarcava tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; perturbava-lhe que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quatro (visto de frente). Sua própria face no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no cada vez. Comenta Swift que o imperador de Lilliput discernia o movimento do ponteiro dos minutos; Funes discernia continuamente os avanços tranquilos da corrupção, das cáries, da fadiga. Notava os progressos da morte, da umidade. Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intolerantemente preciso." (Borges, 2005, p.111)

Não é inteligível para Funes a arbitrariedade que constitui a correspondência entre os signos e o mundo. Toda linguagem é suportada por essa função generalizadora, sendo a sombra a primeira a ensaiar esse passo, transpondo tudo do mundo em termos de luz e penumbra. Funes nos faz perceber que o processo de constituição de algo é feito antes por um *esquecimento*, do

que por uma memória. A linguagem só existe a partir daquilo que ela *dissimula* do real. Essa perspectiva nos leva por consequência a retificar que a imagem, inserida nessa trama simbólica, não é feita somente por aquilo que ela dá a ver, mas sim por aquilo que ela *esconde*.

Platão desde o início faz questão de inserir essa operação no domínio da política¹⁹. Retomando a narrativa platônica, percebemos que existe uma formulação fortuita da criação da linguagem por uma inscrição do poder. Os grilhões não permitem que os aprisionados olhem para trás e percebam o descompasso entre representação e coisa. Essa violência primeira é a condição para se estabelecer um comum — uma convenção pela qual é acordado os aspectos que devem ou não ser *percebidos* e *fixados*. Desenvolveremos mais a frente as consequências dessa ideia de um Platão estruturalista, aquele que "teria percebido o que se dá realmente com a caverna, ou seja, que, sem dúvida, foi nela que nasceu a linguagem" (Lacan, 2011, p.82).

Podemos dizer por ora que o uso da sombra na caverna de Platão não é de forma alguma aleatório. Ela é capaz de realizar essa passagem de um primeiro domínio mimético, o do sentido (o contorno que pode representar um gato, um cachorro, um humano), para o plano do significante (a penumbra). A sombra remete, portanto, ao processo de linguagem não só pela sua capacidade de criar uma série de analogias, mas porque mantém explícita em seu preenchimento a operação generalizadora que transpôs todo o mundo de um regime da presença (o mundo das coisas) para um outro dominado pelo funcionamento espectral (o mundo da linguagem). As margens da sombra se identificam com a forma de um objeto, enquanto que o seu epicentro, sua matéria formadora, é o reflexo do *negativo* que ronda toda formação linguística. A sombra permanece nesse meandro entre ser uma palavra e ser uma imagem, já que atende apenas parcialmente aos atributos de cada uma dessas categorias. Não poderia ser diferente — cabem aos seres fronteiriços viverem não em outro lugar senão nas fronteiras.

Por vezes, como sugerido por Plínio, teremos a tentativa de estabelecer uma relação transparente entre mundo — obra — espectador que parte de uma verossimilhança das aparências, aquilo que denominamos com frequência enquanto naturalismo. Nesse sentido,

¹⁹ Essa inquietação só veio à tona pelas infinitas e generosas conversas com meu amigo e professor Bernardo Oliveira. Ele, sempre tão sábio em indicar caminhos e percursos, me alertou que a presença da alegoria da caverna na República não é de forma alguma uma coincidência. Frisou algo que não pude esquecer: "Lembre que o Platão da República é um Platão profundamente interessado em pensar a política".

esse tipo de registro trata de suprimir a marca deixada pela morte no processo simbólico, esse sensível barrado por uma negativa tão importante para todos que acreditavam em qualquer potencial revolucionário da linguagem. É um detrimento do *não-sensível* por uma *semelhança pura*, visando transmitir sem ruídos e cifras proféticas aquilo que há de positivo no processo comunicacional (a mensagem).

Platão sugere, nesse pequeno trecho que lemos, uma certa impossibilidade desse modelo, nos mostrando que mesmo de volta ao "mundo", as sombras permanecem mais reais do que as coisas elas mesmas. Temos aqui então as investidas que se desligam da ideia de acesso direto ao real para edificar uma concepção de verdade que só pode surgir da linguagem (o código). E nesse caminho, acabamos por esbarrar na concepção de que só é possível chegar ao real quando assumimos de fato que o matamos para inseri-lo na linguagem, ou que de fato esse real sequer existira antes dessa cisão. Como sinalizado por Lacan, é o caso em que "A verdade só diz a verdade, e não pela metade, em um caso — quando diz Eu minto." (Lacan, 2011, p.25)²⁰. Ou seja, no nosso caso, uma ideia de verdade tensionada pela inferência à coisa produzida pela rastreabilidade da sombra e pela natureza ficcional de sua *mimesis*.

Talvez seja justamente por isso que as categorias de magia simpática por contiguidade (rastros) e por similitude (*mimesis*) sejam no final das contas uma só coisa apresentada enquanto polaridade. Assumir essa postura frente a uma ideia de verdade é também borrar a trajetória proposta pelo progresso e pela ciência em que se vai "dos fatos para o pensamento, das coisas para as imagens" (Taussig, 1993, p.49), mas sim em uma lógica contrária, proposta pelo pensamento mágico, em que vamos dos pensamentos que criaram os fatos e das imagens que formam as coisas. Levar a cabo essa inversão é perceber algo fundamental para nós que é a possibilidade de nos libertar da função verificadora da verdade, como se ela fosse uma instância já pronta da qual derivamos o nosso mundo simbólico. Abordamos previamente como o ponto fulcral da sombra poderia nos suscitar essa vontade, assim como fomentou o desejo iconoclasta de todos aqueles que se levantaram e ainda se levantam hoje contra a "falsidade" das imagens. No nosso caso, percebemos que o que nos importa é o *processo* pelo qual essa verdade é produzida, e essa é em limite a única coisa que poderemos levar como verdade.

Quando o antropólogo Michael Taussig, seguindo o caminho proposto por Mauss e Hubert, diz que "a cópia não é uma cópia", ou que o estatuto da semelhança não é o mais importante

²⁰ O estranhamento Brechtiano talvez seja um dos melhores métodos para se alcançar esse deslocamento, já que parte de uma ideia de verdade unicamente acessível pela montagem, pelo descompasso.

na ocasião de uma magia por similitude, o que ele parece sublinhar é a palavra "desejo" utilizada por Frazer em sua definição, quando o mesmo afirma que a "Law of Similarity" é aquela em que "The magician infers that he can produce any effect he *desires* merely by imitating it" (Frazer, 1911, p.52). Analisando diversos episódios em diferentes contextos culturais, Taussig demonstra como a imitação não é sempre subordinada à verossimilhança, mas justamente ao *desejo* do feiticeiro de *produzir* a conexão entre representação e coisa. Conclui dessa forma que a "semelhança não é suficiente por si mesma. Nem mesmo, para esse propósito, é a 'impregnação' pela influência da pessoa suficiente por si mesma. Ambas estão utilizadas, até mesmo fundidas, como Mauss e Hubert vigorosamente insistiram" (Taussig, 1993, p.55).

Portanto, a magia de similitude também é uma tentativa de seguir um rastro que retorne a matéria, assim como a magia por contágio depende de um certo grau de inferência simbólica para que sua efetividade se consagre. O que parece verdadeiramente importar então, seguindo o argumento de Taussig do *desejo*, é o que essas imagens, entre presença e ausência, origem e *mimesis*, fazem fazer, ou melhor, o que elas são capazes de *inscrever* furtivamente em um determinado universo sensível.

Retornando aos dois mitos aqui evocados, a consequência final de ambos é a produção de uma *impressão*. O grande e único gesto da filha de Butades é o contornar da sombra. É a inserção de um *desejo representacional*, de uma força que seja capaz de produzir uma indexação, uma mensagem, uma interlocução. E esse é o sentido que gostaríamos de propor para o ponto fulcral da sombra: é a porta pela qual é possível algum diálogo, cujo conteúdo impossibilite a tese de um mundo meramente imaginário, mas que seja capaz de aterrorizar ao mesmo tempo a estabilidade da primazia naturalista.

A impressão é de certa forma a planificação da complexidade de algo a uma superfície. Por mais que limite a coisa pela inserção na linguagem, é o que a torna manejável e por isso o faz eclodir em um mundo da existência compartilhada. É nesse sentido que o processo de escrita, ou de produção de imagens, se coloca nessa fronteira entre o assassinato e o parto, ou seja, sempre como um trabalho de luto.

É o caso de dizer que: "A impressão é, de fato, uma instância impressionante da imitação tão intimamente misturada com a contiguidade que se torna impossível separar a imagem da substância no poder do seu efeito final." (Taussig, 1993, p.53).

Stoichita amarra Platão e Plínio como polaridades indissociáveis da magia — semelhança e contiguidade respectivamente — o que certamente nos inspirou a traçar nosso caminho até então. Seguindo Lacan e outros teóricos para os quais a caverna narra o "nascimento da linguagem", o que é imprimido sobre os prisioneiros é a própria imposição de uma língua comum. Por meio da linguagem, da representação, o mundo inteiro foi morto, generalizado, mas ao mesmo tempo para sempre transformado, renascido em uma outra dimensão que intransigentemente conecta todos os cativos para sempre. No caso de Plínio, localizado na outra ponta, o que vemos é justamente a capacidade da linguagem de produzir não um vivo-eterno, mas um morto, trazendo para o mundo sensorial também aquilo que se encontra circunscrito por um estatuto de invisibilidade, do espírito, do fantasma.

Em todos os casos, interessa-nos aqui como ambos os mitos se mostram não meramente como narrativas lúdicas, mas nos propiciam, justamente, uma base de pensamento. Cumprem o seu papel de "fornecer um modelo lógico para resolver uma contradição (tarefa irrealizável quando a contradição é real)" — o que é o nosso caso (Lévi-Strauss, 2017, p.230). São reflexões privilegiadas sobre momentos fundamentais para nós: o ganho da língua (Platão) e o advento da técnica de produção de imagens (Plínio). Manejam nesse meandro modulações profundamente relacionadas ao nosso trajeto de pesquisa, entre presença e ausência, visível e invisível, simbólico e real. Sendo o resultado final não uma dissolução do problema ou uma síntese, mas a capacidade de que esse mesmo problema seja incorporado em um sistema discursivo, ou seja, em um algo que o torne "pensável" (Lévi-Strauss, 2017, p.197). O que verdadeiramente importa não é, portanto, um produto, em que se encontre uma "verdade" lapidada, mas a própria possibilidade de modulação que gesta um lapidar.

Seja nas sombras de Plínio ou de Platão, testemunhamos, em todo caso, a construção de uma amorosa e obscura gramática.

3.3 A assombração como ação política

A evocação do mito pliniano, da sua pictorização por Regnault, é capaz então de situar nossa reflexão sobre os filmes em um campo do pensamento sobre a arte e sobre as relações entre a pessoa e os meios expressivos, o peso da ausência e os processos de presentificação pela arte. Mais do que isso, é capaz de injetar em nossa percepção algumas reflexões sobre a linguagem que atravessam diretamente nossos objetos de pesquisa.

Passada nossa análise dessa cena primária, podemos nos distanciar de um caminho no qual tomaríamos nossos filmes como tentativas de produzir uma "vida perpétua" para esses sujeitos. Preferimos, ao invés disso, engendrar nossas obras em meio às características umbrais da sombra, sua matéria opaca e fugaz, de onde emergem esses retratos fantasmas. Em comum com a narrativa pliniana, nossos filmes apresentam essa tentativa de simbolização da ausência, tornando o invisível do corpo, sua impossibilidade de contato direto, em um objeto estético. Se a filha de Butades produz esse retrato sombrio de seu amado, estamos sugerindo que nossos filmes também se empenham numa tarefa semelhante — sendo eles derivados do arquivo, esse suporte capaz de preservar em sua materialidade algo como a sombra desses corpos desaparecidos. São retratos de pessoas já mortas, como insistimos, e a consolidação desse entendimento se dá justamente na inscrição sensorial da passagem de um regime da identificação (do reflexo e da semelhança), para o campo do estranhamento (da sombra, do distinto).



Imagem 62: fotogramas dos filmes *Inconfissões* (2018), *A morte branca do feiticeiro negro* (2020) e *A paixão de JL* (2015) respectivamente.

Gostaríamos de chamar a atenção, com nossa digressão até à Grécia antiga, para uma série de operações estéticas que se concentram justamente na conexão entre a *pessoa* e um certo

regime fantasmático da linguagem, tentando estruturar a perspectiva de que essa relação negativa não é necessariamente pejorativa ou indesejada, mas que pode abrir espaço para expressar essa significativa e importante relação entre o corpo e sua ausência na imagem.

Sublinhar a importância da penumbra, e não somente dos contornos da sombra, nos faz retornar novamente para os *ruídos do arquivo*, esses momentos de indeterminação que estão enfaticamente presentes em nossos filmes e sobre os quais discorreremos na primeira seção desse capítulo. Assim como distanciamos o trabalho da filha de Butades de uma simples tentativa de “exorcizar a morte”, evidenciando como a sombra do garoto na verdade *antecipa* seu desaparecimento, podemos novamente reafirmar como a sobreposição entre essas *sombras do arquivo* e a narrativa em primeira pessoa — que encontramos nos três filmes — procura, justamente, produzir uma imagem desses sujeitos que reflita sua condição perpetua de ausência.

Assim como o ponto de contato entre corpo e sombra, há a preservação de um certo estatuto de verdade que garante aos *arquivos da personalidade* a sensação de um acesso “real” a essas pessoas. Demonstramos em nosso segundo capítulo como essa conexão se dá a partir do discurso da autoria, sem o qual a ponte de contato, entre nós e os sujeitos referidos, estaria significativamente abalada. É a partir da *fé* que a autoria desses arquivos de fato é confirmada, que um caminho entre os objetos, os seus autores e nós permanece aberto no tempo presente — as fotografias de Luiz, a carta de Timóteo e o diário de Leonilson.

Não encontramos, contudo, qualquer proposta dos filmes de erguer uma narrativa contra ficcional, agarrando-se aos arquivos para evocar o passado “tal qual ele foi”. Pelo contrário, o que observamos é que as obras em questão fazem uso dessa maleabilidade da sombra para poder então propor um jogo de montagem e sobreposição — entre esses corpos subtraídos, seus tempos no passado e os objetos do mundo, no presente. É a partir dessa mobilidade da linguagem, proveniente das sombras da caverna platônica, que os nossos filmes são capazes de organizar uma dança entre esses sujeitos ausentes e o agora.

A *fórmula* do retrato em sombra, tanto em Plínio, como em Regnault e os diversos outros autores que dela fizeram uso, assume diferentes possibilidades de significação ao longo da história. É evidente que toda essa equação deriva de um balanço entre os contextos socioculturais e históricos de cada momento, assim como um enredo psicológico dos artistas e seus retratados que nos escapa completamente. Subsiste, contudo, essa produção simbólica em torno da ausência, a possibilidade mesma de ocupar a penumbra da sombra e de lá

inscrever no tecido sensível algo com o qual nos relacionamos. Esse "algo" que surge da sombra, em nosso caso, é sempre um *alguém* — já que estamos nos debruçando, de fato, sobre *retratos*.

O que será que motivou Regnault a se encarregar da cena pliniana em pleno 1876, apenas três anos antes da revolução francesa? Essa investigação certamente ultrapassa o escopo de nossa pesquisa. Mas é ainda perceptível que a pintura em questão atende a um desejo neoclássico de retorno a uma antiguidade idealizada, postuladora de princípios morais a serem retomados pelos insurgentes movimentos burgueses daquele momento. Não só isso, ela diz respeito a um anseio romântico, igualmente fundamental para as mudanças em curso na França do século XIX, em que há um jogo entre um elemento trágico (a ausência) e o gesto de amor (a pintura).

Mais adequado então seria nos perguntar: qual é, então, o interesse dos nossos filmes em evocar essas sombras no tempo do Brasil presente? Um país marcado nos últimos 20 anos por avanços políticos consideráveis, mas ao mesmo tempo atravessado por um retorno paulatino de ideários conservadores e autoritários.

É olhando mais de perto os sujeitos resgatados pelos filmes que encontramos uma tentativa comum de relembrar histórias atravessadas pela violência e pelo desamparo social, seja no caso acentuado de *A morte Branca do Feiticeiro Negro* — em que a agressão colonial entra diretamente em pauta — ou no caso de *A Paixão de JL e Inconfissões*, em que a epidemia do HIV se apresenta como uma das questões centrais. Nos três casos, os filmes ocupam um lugar de retorno político dessas figuras em direção ao presente. Podemos perceber, portanto, que há claramente um motivo político que atravessa essas evocações.

Não nos parece nenhum exagero enquadrar nossos filmes ao lado de um conjunto de obras brasileiras — como aquelas feitas por Rosana Paulino e Rosângela Rennó — que fazem do luto, a partir do arquivo, o "afeto fundador do Brasil" (Dunker, 2023, p.227). Luto não tanto enquanto um sentimento exclusivamente individual e pessoal, mas como o processo pelo qual lidamos coletivamente com uma *falta*. Em nossos filmes encontramos também uma elaboração em torno de um sintoma fracassado, de histórias escamoteadas, que manterão em seus corpos inscritas as marcas de seu próprio esquecimento. *Inconfissões*, *A morte branca do feiticeiro negro* e *A paixão de JL* surgem a partir desse processo de *escuta da ruína*, movimento esse que é capaz de apresentar o imbricamento entre pessoa, narrativa e meio, no qual está irremediavelmente presente a violência de um sistema social fundado pelo modelo

escravocrata e colonial, em que os corpos subalternos são descartados e, reiteradamente, mesmo após a morte, negligenciados. Como nos diz Christian Dunker:

"Ao fim e ao cabo, podemos olhar a formação do Brasil a partir de uma população de enlutados. Milhões de mortos nas travessias, nos apresamentos, nas caravanas, nas epidemias, nas expedições guerreiras, nos cativeiros indígenas e negros, nas epidemias catequistas. A hipótese de pensar a formação do Brasil a partir do luto coletivo e massivo nos quatro âmbitos definidos por Freud, pessoas, países, ideias e amores, nos leva a reconsiderar o "*trato dos viventes*" como formação de uma *unidade simbólica*, composta da combinação entre estruturas antropológicas e processos histórico, políticos ou econômicos." (Dunker, 2023, p. 224)

De fato, é de total interesse do poder colonial a exclusão do peso dos mortos do "trato dos viventes", tendo em vista que esses fantasmas revelam em sua própria condição de ausência os pilares de exploração e carnificina que foram e continuam sendo fundamentais para que exista qualquer noção de "Brasil". É só frente a uma memória total — uma memória completamente cerceada pelos meios de poder — que a ideia de pátria se torna suportável. Essa ideia se ergue não como o vazio ele mesmo, mas justamente como a narrativa perversa de salvação que ocupa o espaço deixado pelos corpos subtraídos. Aí então a necessidade de reafirmarmos a condição dessas existências enquanto sombras. Basta se aproximar do chão para encontrar os vencidos e seus *furos*, os cadáveres que não produziram enlutados e com isso seguem ocupando o rugido rouco da "história".

"O trato dos viventes compreenderia a disputa narrativa entre vivos, mortos e ainda não existentes. Isso permite entender também o retorno daqueles a quem foi negado o luto, os impasses no processo de reparação, a reafirmação brutal dos processos que levaram à perda, ao silenciamento da história, enquanto esse trauma e essa fantasia de Brasil convivem como polos formativos de um sintoma fracassado." (Dunker, 2023, p.224)

Há então, sobre nossos personagens, a projeção de uma certa "dívida", mas sem a intenção mesquinha de dar fim a uma "culpa", ou a pretensão tola de que há um valor a "ser pago". Suas vozes, na primeira pessoa, são evocadas nos filmes para que haja uma *escuta*, uma possibilidade de simbolização das suas perdas, possibilitando com isso que seus corpos possam retornar ao trato social enquanto coordenadas a serem seguidas — possibilitando novas rotas, conhecimentos e sentimentos. Ao tornar pública a noção de ausência desses corpos, os filmes afirmam a premissa inversa de que sim, esses sujeitos existiram, sentiram e morreram. Esse "é o meio pelo qual uma vida se torna, ou deixa de se tornar, uma vida

publicamente dolorosa, um ícone de autorreconhecimento nacional; o meio pelo qual uma vida se torna digna de nota” (Butler, 2014, p. 55).

Se pensarmos que, de fato, essas histórias vêm sendo sistematicamente marginalizadas e apagadas há séculos, a decisão de seguir os caminhos propostos por essas compilações de arquivos se mostra como uma tarefa necessária não só em função do reconhecimento dessas narrativas, mas também porque sua aparição pública possibilita uma perturbação de certas noções estabelecidas em nossa sociedade. E é assim que se abre a oportunidade de localizar a relação entre nós, vivos, com esses “outros”, mortos, “não apenas como um fato descritivo ou histórico de nossa formação, mas também como uma dimensão normativa contínua de nossas vidas sociais e políticas” (Butler, 2014, p. 48).

A escolha pela sombra, e não pelo reflexo, é a contrapartida no campo estético desse caminho que não propõe resoluções simples demais, respeitando as fissuras irremediavelmente abertas que fazem parte da nossa história. É a partir desses corpos fantasmáticos que Luiz, Timóteo e Leonilson habitam o presente, e é a partir dessa possibilidade de *assombração* que sua ação política é viabilizada.

Já é passada a hora de nosso país parar de empilhar mais e mais corpos para direcionar seus esforços a restabelecer as pontes de escuta com aqueles que já foram enterrados e esquecidos, silenciados no passado, mas que seguem existindo nos arquivos, objetos, cantigas e lendas. Já garantimos em nossa análise que uma saída cômoda frente a reflexão proposta pelos filmes seria tomar uma postura de "pena" ou "compaixão", exorcizando aquilo que pertence ao coletivo para o domínio exclusivo de uma individualidade injustiçada pelo destino. Não seremos nós, os filmes, ou qualquer outro vivente os salvadores daqueles que já se foram. Nos cabe entender aquilo que se passa no momento fugaz do presente, o único em que é possível tomar algum tipo de *ação*. Esse é o instante em que há o encontro não só entre o que germina de passado e se enterra de futuro, mas também aquele em que estamos habitando o mundo junto dos mortos que, por algum motivo, insistem em continuar aqui. Como diz Hartman:

É tarde demais para que os relatos de morte previnam outras mortes; e é cedo demais para tais cenas de morte interromperem outros crimes. Mas enquanto isso, no espaço do intervalo, entre tarde demais e cedo demais, entre o não mais e o ainda não, nossas vidas são contemporâneas com a da garota no projeto ainda incompleto da liberdade. Enquanto isso, é claro que a vida dela e as nossas estão em jogo. (Hartman, 2020, p.32)

3.4 O cinema — a máquina de mover sombras

Muito antes da impressão fotográfica, as fogueiras e as lanternas mágicas já contavam histórias em meio ao escuro, num girar de manivela ou pela manipulação dos dedos e dos fantoches. A sombra não só provê ao cinema uma base de pensamento — ela é o seu próprio corpo. Para fazer sentir o movimento, o cinema precisou subtrair do seu aparato a experiência material fotográfica, sendo agora a imagem destituída de um primeiro acesso tátil. Isso quer dizer que o cinema se apresenta ao espectador não mais como um *objeto foto* e sim como uma *projeção*. Como chegam a sublinhar José Bértolo e Margarida Medeiros:

Ao contrário da fotografia, o cinema cumpre-se durante o espaço de tempo em que a luz imprime numa tela formas que podem ser vistas, mas não tacteadas. E, assim sendo, a materialidade precária e elusiva do cinema torna-se também análoga à materialidade do espectro. Por fim, e como consequência do terceiro aspecto, deve destacar-se a espectralidade inerente ao acto de ver um filme. Na entrevista antes mencionada, Derrida usa a palavra *séance* atendendo à sua polissemia, já que este termo francês tanto pode significar “ir ao cinema assistir a um filme” como “participar de uma sessão espírita”. Com efeito, assistir a um filme numa sala de cinema implica — do ponto de vista psíquico, mas também material — ser assombrado pelos fantasmas projetados no ecrã, e cuja luz — a luz de que são feitos — refracta no espaço e nos atinge. E “ser coberto de sombras” é, aliás, um dos significados de “ser assombrado” (Bértolo, Medeiros, 2020, p.10)

Em nosso caso, não estamos tratando apenas de imagens, mas sim de cinema — e não qualquer cinema, mas aquele que é produzido hoje no Brasil. Pretendemos com toda essa discussão propor uma nova chave interpretativa de nossas obras cinematográficas, seguindo, portanto, a sugestão de Jean-Louis Comolli de dar lugar a "parte da sombra" que funda a arte cinematográfica. Como o próprio diz:

Se a transparência é o sonho das utopias históricas, se a generalização do visível é esse sonho realizado, então é urgente amar a utopia cinematográfica naquilo em que ela se opõe a esses dois sonhos. O cinema desloca o visível no tempo e no espaço. Ele esconde e subtrai mais do que "mostra". A conservação da parte da sombra é sua condição inicial. Sua ontologia está relacionada à noite e ao escuro de que toda imagem tem necessidade para se construir. Por tudo o que a escritura cinematográfica mobiliza de mais exigente (notadamente pelo fora-de-campo e a montagem), a vida ou a sobrevivência das sombras nos parece como uma das maiores apostas de hoje: são a própria marca daquilo que resiste a se deixar reduzir aos programas e às narrativas autorizadas. Algo de sombra perfura o visível e o desfaz.

Essa sombra, paradoxalmente, se refugiou no cinema — o mesmo cinema que modelou nossa sociedade e a levou a uma visibilidade exacerbada. A máquina cinematográfica produz sombra tanto quanto luz, fora-de-campo tanto quanto campo. (Comolli, 2008, p.214)

Novamente, assim como em Plínio, o que encontramos em Comolli é uma narrativa sobre o amor e sobre a falta — mais especificamente um convite para que desejemos o cinema por aquilo que ele *não mostra*. É uma proposta significativamente importante frente às fervorosas discussões recentes sobre *visibilidade*, *representatividade* e demais pautas que giram em torno da necessidade de *presença*.

Em uma sessão seguida de debate, em que assistimos um filme de um estado do Brasil com escassíssimas produções cinematográficas, presenciamos uma anedota significativa. A produtora do longa, em sua fala, afirmou que o dever de um "cinema decolonial" é o de fazer com que o "mundo inteiro fosse visível". O que ele queria sublinhar ali era a positividade do gesto representacional, reafirmando a importância de que todos os subalternos, por tanto relegados à invisibilidade, fossem agora *vistos*.

Mas essa demanda por visibilidade não é exatamente o que conclamaram também os projetos modernos e coloniais? Conhecer o mundo em sua integralidade, não deixando nenhum canto sem ser explorado, visto — e, portanto, expropriado. Nessa toada foram erguidas enciclopédias homéricas, classificando todo o mundo; construídos mapas e nomes de todas as terras; dividido o globo entre impérios. É, à vista disso, somente a partir de um *imagem* de mundo que ele pode, portanto, ser dominado.

Se tornar visível os territórios periféricos é a proposta de um cinema decolonial, então o cinema nasce estranhamente decolonial com as expedições lideradas pelos irmãos franceses Lumière, que compartilhavam desse desejo de capturar os mais diferentes, distantes e únicos lugares do globo. Certamente uma imagem da selva amazônica, do estado do Acre ou do Pará, seriam fartamente apreciadas pelo público europeu do final do século XIX — maravilhados por esse *outro-mesmo-mundo* fascinante.

A imagem como mecanismo de dominação é aquela que faz uso desse poder generalizador como uma tecnologia de controle, em que tudo pode ser concentrado em um mesmo plano — um plano linguístico. É talvez pensando nisso que Barthes formulou a famosa afirmação de que "toda língua é fascista", em sua aula inaugural sobre Semiologia Literária de 1977. Ele nos diz:

"Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. (...) Na língua, portanto, servidão e poder se confundem inelutavelmente. Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem." (Barthes, 1992, p.14)

Essa formulação, lapidar e essencial, já estava amalgamada nos grilhões de ferro que prendiam os cativos na caverna de Platão — autoritariamente inseridos na linguagem, obrigados sempre *a ver*. A única saída nesse caso, em um gesto de loucura, seria o fechar dos olhos.

Não estamos dizendo aqui que a reivindicação pelo debate das questões de raça, gênero e sexualidade são inválidas, muito pelo contrário. Esse é um *topos* completamente incontornável da produção artística contemporânea, fato que é valorizado por nós e permeia integralmente o grupo de filmes escolhido para essa investigação.

O que desejamos realizar, contudo, é a continuação dos esforços de Comolli e Belting, em que a ontologia negativa da imagem sugere uma re colocação da nossa postura frente a elas, refletindo dessa forma sobre seus potenciais políticos e estéticos de uma diferente forma. Por isso defendemos um cinema das sombras, em que se tenha lugar para os mortos e suas faltas, para formulações inventivas em torno da ausência e do *não ver*.

O desejo da razão de construir uma história sem ruínas é realmente aquele em que o vivo se perpetua enquanto tal para sempre. A história do progresso é também uma narrativa exclusiva da luz, do reconhecimento claro e do registro estável das coisas em uma linha reconhecível. A sombra se mostra completamente alheia a essa função, já que a única coisa que consegue indexar é, senão, um estranhamento fundante entre o eu e esse duplo antagônico. É uma experiência que faz emergir narrativas fragmentárias, compostas de vazios, ausências e opacidades.

Podemos conferir essa aproximação em uma série de experimentações do cinema brasileiro contemporâneo feitas sob o signo da noite, juramentada na presença-ausência constante dos fantasmas. Vemos isso na Ceilândia de Adirley Queiroz (Campos, 2019), nas experimentações estroboscópicas do coletivo *Chorumex*, no sabotamento radical da Ciranda do Gatilho e sua *Caixa Preta* (2022), na inventividade calcada na montagem dos cineastas Rodrigo Ribeiro e Fábio Rodrigues, o natural ruínico de Ana Vaz e os arquivos-sem-corpo de Amanda Devulsky,

assim como na evocação dos mortos que testemunhamos em nossos três filmes — *Inconfissões* (2018), *A morte branca do feiticeiro negro* (2020) e *A Paixão de JL* (2015).

Em todos os casos, cada um da sua maneira, o que se percebe é a tentativa de jogar com esse *não-visível* como forma de operacionalizar uma imaginação política. É uma vertente de pensamento que recusa as saídas fáceis de um mundo das semelhanças, alheio às capturas insistentes de um discurso da "visibilidade". Se a dominação do mundo se deu por meio de uma *imagem de mundo*, o seu desfazer radical não está na adição constante de novos elementos, mas obviamente em um *fora da imagem*. Continuando sua reflexão sobre o caráter autoritário da língua, Barthes diz:

Na língua, portanto, servidão e poder se confundem inelutavelmente. Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. (...) a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem (Barthes, 1992, p.15-16)

É por esse motivo que Comolli convoca fundamentalmente a "parte da sombra" em um cinema comprometido com uma luta política emancipatória, por ser justamente esse aspecto que valoriza na imagem cinematográfica aquilo que não podemos ver e por isso aquilo que foge do poder fascista da linguagem, em que algo *sempre* precisa ser dito, mostrado ou visto.

Conectando todos os cineastas que citamos, temos essa aposta na trapaça, em que a forma cinematográfica é capaz de torcer o mundo, não pelo o que ela *mostra*, mas pelo o que ela *faz mostrar*. É uma diferença sutil, mas fundamental: o visível não está pronto, participamos continuamente de sua fabricação; ele não se limita à tela, mas escorre para o mundo. Seria o equivalente a pensar na emancipação da caverna platônica não como uma libertação rumo à luz do mundo externo, mas uma apropriação-experimentação por parte dos cativos das formas-sombras que produziram o comum da linguagem.

Se "O quadro é antes de tudo uma máscara e o fora-de-campo mais potente que o campo" (Comolli, 2008, p.215), é porque essa é a característica que permite que o cinema seja sempre mais que ele mesmo. Nessa força negativa, o cinema encontra uma efetividade ritual e mágica, que faz nascer sua potencialidade política mais radical e urgente. "Na visibilidade generalizada abole-se o fora-de-campo, ou melhor, nela o cinema morre" (Comolli, 2008, p.

213). A narrativa compartilha com o feitiço essa natureza furtiva, em que algo *sempre se esconde*. É desse polo vazio, oculto, que nasce um desejo, uma força capaz de nos mobilizar e produzir algo novo.

Para os olhos atentos, é também desse lugar que emergem os corpos subtraídos dos mortos — em nosso caso, Luiz, Timóteo e Leonilson. O movimento de suas cartas, fotografias e diários propõem um fluxo que só pode ser seguido no silêncio e na penumbra, por isso tão bem acolhidos pelo arquivo e pelo cinema. Se manifestam agora a partir dessa relação propiciada pelos diretores, entre os seus tempos de escrita passados e o perpétuo presente da exibição cinematográfica. São projetados sobre nós, na sala escura, cintilando na tela algo de irrecuperável, mas que ainda assim prevê alguma conquista. É preciso que haja espaço para os mortos, suas histórias e seu peso no mundo. É preciso de alguma superfície, como a tela, o papel ou a fita, sobre a qual ainda seja possível seguir seus rastros, suas sombras.

Falando sobre Orfeu e Eurídice, o poeta Teixeira de Pascoaes crava: "A luz dos olhos devora tudo. Ser visto é quase morrer". Sigamos o convite de nossos filmes e habitemos, então, a penumbra dos olhos fechados que existe em plena visão.

Conclusão

Nem vivos, nem mortos propriamente. Tampouco categoricamente pessoas ou objetos. Circundamos o "eu", mas apenas por tempo suficiente para o vermos se esvaír à nossa frente. As fotografias, as cartas, os áudios, estabilizam, então, não mais que um sentimento fugaz — entre o sujeito que surge e logo torna a desaparecer. As luzes se acendem, a projeção cessa, mas existe, porém, algo do movimento das imagens, do movimento das pessoas e do mundo, que permanece latente em nós.

Não há divisões categóricas e absolutas entre o homem e suas impressões — estamos falando aqui do imbricamento entre Leonilson e seu gravador, Luiz e sua máquina fotográfica, Timóteo, a tinta e o papel. Impressão ocupa aqui uma significação fortuitamente ambígua — é aquilo que marca a percepção como algo duradouro, assim como aquilo que imprime uma imagem em um determinado suporte. São os nossos corpos, então, também como superfícies sensíveis, cheias de marcas — cifras do passado, inscrições do presente, testemunhos para o futuro.

A mais importante mensagem presente em nossos filmes é, senão, esse fluxo incessante do simbólico, entre o soterramento e o reencontro, a fabulação e o silêncio. Compartilhamos todos, é verdade, o mesmo chão: habitamos o Brasil, sua história violenta, sua malha política e social polissêmica. Mas antes disso, compartilhamos dessa capacidade mesma de falar, de criar imagens e sons, e é a partir desse território que nos encontramos todos — o "eu" das cartas, fotos e áudios, mas também o eu, Gustavo, que escreve essa dissertação, os diretores, Ana, Carlos e Rodrigo, os diversos autores aqui convocados e vocês, leitores (insistentes por chegarem até aqui). Esse é um encontro marcado, mas errante, em que a partir da letra se abre espaço para um universo compartilhado mutável e instável, em que as significações não são fixas e estão o tempo inteiro prestes a serem embaralhadas e transformadas.

Seguimos nesse processo de escrita de nós mesmos, para sermos lidos, relidos, reescritos pelos outros que nos circundam. Enquanto exista palavra e quem a escute, imagem e quem a veja, esse fluxo incessante continuará também em curso. Nossos *arquivos da pessoalidade* são uma tentativa provisória de criar algum tipo de rastreamento possível, de participar desse movimento e usar dele para erguer um nome específico — Luiz, Timóteo, Leonilson. Vemos os seus projetos de expressão e enxergamos também os seus corpos subtraídos, inexistentes, ocultados, sombrios. Nossos filmes realizam um convite para nós, espectadores: ouçamos os

rumores dos arquivos, suas vozes rarefeitas, suas imagens ocultas. Vejamos e ouçamos para além do que se dá a ver e ouvir — sigamos os rastros deixados por essas pessoas, sintamos suas presenças fugazes. Mas antes, sintamos propriamente as suas ausências específicas. Só assim, a partir dessa sensibilidade, que poderemos nos tornar propriamente janelas aptas à escutar. Pois é da ausência, primeiramente, que surge todo o resto — a voz, o corpo, a imagem.

É o Brasil um país de enlutados, de uma história marcada profundamente pela perda. O que os nossos filmes fazem é operar não uma "cura" total, mas fazer com que esses sintomas encontrem alguma via de elaboração possível. É tarde demais para que esses relatos previnam outras mortes, e cedo demais para que tais cenas interrompam outros crimes, como diria Hartman. Mas é justamente nesse "tempo do intervalo" que algo pode ser inscrito. É preciso que haja, então, as ferramentas para isso: as palavras, a organização das frases. Mas, sobretudo, é necessário que algo seja capaz de afetar o corpo e gelar a espinha, fazendo sentir na pele o toque dessas sombras — tarefa que só a imagem é capaz de executar.

Mais do que as histórias, as narrativas e os próprios nomes, o maior mérito dos nossos filmes é de fato a reconstrução dessa gravidade da pessoa, proposta essa ressonante, como vimos, à forma dos retratos. Encontramos nas obras uma mobilização da montagem como o mecanismo capaz de produzir esse campo, mostrando que esses sujeitos ainda estão em movimento e são capazes de estabelecer, no presente, uma série de relações sociais. Suas vozes ainda mobilizam uma capacidade erótica de encanto, de repulsa e desejo, entre o espanto e o apaixonamento.

Enquanto espectadores, também somos inseridos na complexa rede de conexões tecida por essas obras. As ausências desses sujeitos, então, nos convidam a carregar seus vestígios, habitando-nos com os olhares de Luiz, os ecos da voz calma de Leonilson e os princípios éticos e políticos radicais que emanam das palavras de Timóteo. Dessa forma, através da escuta atenta dos arquivos, tornamo-nos, em nossa própria constituição, extensões dessas existências. Nosso corpo passa então a se configurar como uma peculiar espécie de arquivo, carregado, em nossa constituição errante, das marcas indeléveis desses seres singulares.

O retrato exprime bem esse momento, por ser esse instante em que um alguém se vê aberto para incorporar, em sua própria imagem, um olhar do outro. Talvez seja esse o procedimento

estético que melhor traduz que "somos desfeitos uns pelos outros. E se não o somos, falta algo em nós" (Butler, 2014, p. 44).

Somos todos cúmplices de uma mesma aposta, aquela feita no próprio gesto da linguagem. A gravidade da pessoa, ressoada nos filmes, nos faz perceber como participamos ativamente dessa teia de relações. Ausente o corpo, pela morte, resta somente a percepção límpida de que a constituição de qualquer sujeito reside nesse laço de fragilidade, entre falar e ser ouvido, ser e se mostrar, em que não é possível, de fato, realizar a delimitação precisa entre um "eu" e um "você", mas apenas a identificação de uma dialética pela "qual esses termos são diferenciados e relacionados" continuamente (Butler, 2014, p. 42).

Diante do exposto, torna-se evidente, como frisado tantas vezes por Walter Benjamin e Judith Butler, que o trato político incorpora o controle sobre quais "outros" serão reconhecidos e homenageados por sua influência duradoura. No espaço urbano, deparamo-nos cotidianamente com grandiosas estátuas, bustos e nomes de ruas que evocam constantemente esses bastiões da História — narrativas do poder que preenchem com uma "memória oficial" as lacunas deixadas pela ausência violenta de todos os que foram vencidos.

Nossas produções cinematográficas buscam intervir nesse equilíbrio precário e violento entre vivos e mortos, resgatando a existência daqueles que não tiveram a oportunidade de ter suas perdas devidamente reconhecidas. Através de nossos filmes, vemos ressurgir a voz de um "eu" ausente, que só pôde reaparecer no presente graças a um entendimento ético de um "nós", vindo dos cineastas, que reafirmam em suas obras um entrelaçamento fundamental entre os vivos e esses mortos. Não se trata de salvar essas narrativas de uma "invisibilização", mas da responsabilidade política de se haver com aquilo que já foi atravessado pelo desaparecimento, mas que ainda sim resiste a partir de sua existência furtiva.

Luiz, Timóteo e Leonilson se abriram frente às suas formas de expressão e expuseram de forma corajosa essa fragilidade fundante do sujeito. Escreveram, fotografaram e falaram para serem percebidos. Angustiantemente, não há hoje qualquer forma de sinalizar diretamente a eles que os escutamos, os vemos e os sentimos de maneira lancinante. Resta, senão, replicar aquilo que nos ensinaram os diretores desses filmes — dar continuidade em nossa linguagem ao laço que perpetuamente nos conecta com aqueles que não estão mais.

Bibliografia

ALVES, Marco Antônio Sousa. **A Autoria em questão a partir de Foucault: Autor, Discurso, Sujeito e Poder**. Matraca, v.22, n.37, jul/dez. Rio de Janeiro, 2015.

AKIRA, Gabriel Garcia Miagusko. **Contra a brasilidade: a imigração japonesa e a forma jurídica**. Monografia de conclusão de curso (Direito) - Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2023.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus Editora, 2006.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente: da idade média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

_____. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

BASÍLIO, Raquel. **Saussure: uma filosofia da linguística?**. ReVEL, vol. 8, n. 14, 2010.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

BAZIN, André. **Ontologia da imagem fotográfica**. In: O que é o cinema?. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: KKYM, 2014.

_____. **A verdadeira imagem**. Porto: Dagnes Editora, 2011.

BENJAMIN, Walter. **"Sobre o Conceito de História"**. In: Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **"A obra de arte na era de sua reprodutibilidade"**. In: Magia e Técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Passagens**. Willi Bolle (Org.) . Colaboração: Olgária Chain Féres Matos. São Paulo/Belo Horizonte: Ed.UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BÉRTOLO, José. MEDEIROS, Margarida. **Os Fantasmas da Fotografia e do Cinema: uma breve introdução**. Revista de Comunicação e Linguagens, n. 53, 2020.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010

BLOCH, Maurice. “**La mort et la conception de la personne**”. In: Terrain, n. 20 - La mort, 1993.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BUTLER, Judith. “**Violência, luto, política**”. In: Vida precária: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, p. 39-72, 2014.

_____. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. São Paulo : Autêntica, 2015.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. “**Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem**”. In: Revista Antropológicas, ano 13, v. 20, p. 9-26, 2009.

_____. **Funerais entre os Bororo: imagens da refiguração do mundo**. Revista de Antropologia, v. 49, p. 283-315, 2006.

CAMPOS, João Paulo de Freitas. **O inferno do agora: uma leitura de Era uma vez Brasília (2017)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CASTRO, J. C. L. **A palavra é a morte da coisa: simbólico, gozo e pulsão de morte**. Revista Mal-estar e Subjetividade, Fortaleza (CE), v. 11, n. 4, p. 1405-1428, 2011.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Os mortos e os outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó**. São Paulo: Hucitec, 1978.

COMTE-SPONVILLE, Andre. **Bom dia, angústia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CORREIA, Maria da Luz. **No negativo: morte e fotografia**, In Figurações da morte nos média e na cultura: entre o estranho e o familiar. Braga: CECS, 2016.

DE MELLO, Jamer; DE ALMEIDA, Gabriela. **"Diário de um homem-peixe: as fronteiras entre o biográfico e o autobiográfico em A Paixão de JL, de Carlos Nader"**. C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, n. 35, 2017.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. **Espectros de Marx: O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. **Derrida: Le cinéma et ses fantômes**. FR: Cahiers du Cinéma, 566 (April), 74-85, 2001.

_____. **"A self-unsealing poetic text: poetics and politics of witnessing"**, in *Revenge of the aesthetic: The place of literature in theory today*, p. 180-207, 2000.

DESPRET, Vinciane. **"Pesquisar junto aos mortos"**. In: *Campos-Revista de Antropologia* 22.1, p.289-307, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2ª ed., 2018.

_____. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DOSSE, François. **História do Estruturalismo - O campo do signo**, Vol.I. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.

_____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.

FERREIRA, Jackson André da Silva. **Loucos e pecadores: suicídio na Bahia do século XIX**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2004a.

_____. **'Por hoje se acaba a lida': suicídio escravo na Bahia (1850-1888)**. *Afro-Ásia*, Salvador, v.31, p.197-234. 2004b.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **"Escrita de si"** in Ditos & Escritos V: Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **"O que é um autor?"**, Bulletin de la Societé Française de Philosophie, 63o ano, no 3, julho-setembro de 1969. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod_resource/content/1/Foucault%20Michel%20-%20O%20que%20é%20um%20autor.pdf

FRAZER, James George. **The Golden Bough**. London: Macmillan, 1911.

FREUD, Sigmund. **"Sobre a transitoriedade"** in Arte, literatura e os artistas. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **"Verdade e Memória do Passado"**. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo: Editora 34, p. 39-47, 2006.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2018.

_____. **Technology and magic**. In: Anthropology Today, v. 4, n. 2, 1988.

GEERTZ, Clifford. **"Art as a cultural system"**. In: Local knowledge - further essays in interpretive anthropology. Nova Iorque: Basic Books, 1983.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice - Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HARTMAN, Saidiya. **"Vênus em dois atos"**. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

LACAN, Jacques. **Estou falando com as paredes: conversas na Capela de Sainte-Anne**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LATOUR, Bruno. **Sobre o culto moderno dos deuses fáticos: seguindo de "Iconoclash"**. Editora Unesp, 2022.

_____. "O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?". In: Horizontes antropológicos, v. 14, 2008.

LEANDRO, Anita. "**Falkenau: a vida póstuma dos arquivos**". Revista Significação, n. 34, 2010.

_____. "**A voz inaudível dos arquivos**". XIII Estudos de Cinema e Audiovisual - Imaginários invisíveis. São Paulo: Socine, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Ubu editora, 2017

LESSA FILHO, Ricardo; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; VIEIRA, Frederico. "**A morte branca do feiticeiro negro: sobrevivências possíveis de um testemunho liminar.**" Revista Eco-Pós 25.2, p.283-312, 2022

MALINOWSKI, Gabriel. "**Montagens do público e do privado no arquivo audiovisual: imaginação histórica e cultura do fragmento a partir de filmes de Carlos Nader**" (Doutorado em Comunicação). Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

_____. "**O arquivo e a morte no documentário brasileiro contemporâneo: A paixão de JL e Elena**". In: Doc On-line, n. 22, p. 243-256, , 2017.

MARTINS, José (org.). **A morte e os mortos na sociedade brasileira**. São Paulo: Editora Hucitec, 1983.

MARGEL, Serge. **Arqueologias do fantasma — Técnica, cinema, etnografia, arquivo**. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

MAUSS, Marcel. "**A expressão obrigatória dos sentimentos**". In: CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (org.). Marcel Mauss: antropologia. São Paulo: Editora Ática, p. 147-153, 1979.

_____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2ª edição, 2003.

MATTOS, Marina; RIBEIRO, Gustavo. "**Dois filmes, infinitas constelações: Pan-cinema permanente e A paixão de JL**". Cadernos Benjaminianos, v. 15, n. 1, p. 131-143, 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Rio de Janeiro: Cidades e Ensaios, 2016.

- MENDONÇA, A. da S. . **Seleção e tradução da Naturalis História, de Plínio, o Velho.** Revista de História da Arte e da Cultura, Campinas, SP, n. 2, p. 317–330, 2022.
- MESQUITA, Cláudia. **Retratos em diálogo – notas sobre o documentário brasileiro recente.** Novos estudos, São Paulo (CEBRAP), n. 86, mar. 2010.
- MORIN, E. **O homem e a morte.** SP, Europa-América: 1970.
- MUHANA, Adma Fadul. **O gênero epistolar: diálogo per absentiam,** in Discurso, n. 31, 2000.
- MULVEY, Laura. **Death 24x a second: Stillness and the moving image.** Londres: Reaktion Books, 2006.
- NOGUEIRA, Ana Luiza Mendes Pinto. **Narcisismo e suicídio: o problema do ideal na experiência psicótica.** *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 15, 1999.
- OLIVEIRA, Klebson. **"E agora, com a escrita, os escravos!"** In: COSTA, Sônia Bastos Borba; MACHADO FILHO, Américo V. Lopes (Orgs.). Do português arcaico ao português brasileiro. Salvador: EDUFBA. p. 139-162, 2004.
- Oliveira Junior, Luiz Carlos. **Retratos em movimento.** *Ars*, 15(31), 183-208, 2017.
- PLATÃO. **A República.** Tradução de M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.
- PENSKY, Max. **"Method and time: Benjamin's dialectical images"**. In: FERRIS, David (ed.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin.* Nova York: Cambridge University Press, p.177-198, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.
- REIS, Lucas. **"Aura e Fantasmagoria: inscrição subjetiva em dois curtas-metragens de compilação"**. In: *Anagrama*, v. 13 n. 2, 2019.
- Robin, Régine. **A memória saturada.** Campinas: Editora da Unicamp, 2016.
- SANTOS, Carolina. **O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e postmortem** (Doutorado em Belas Artes). Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2015.

_____. **Corpo, Lacuna, traço.** In: GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia 5 (1), São Paulo, 2020.

SATIKO, Rose. **Imagem-Violência, Mímesis e reflexividade em alguns filmes recentes.** **Dissertação** (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1998.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral.** 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação: e outros ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SOUTO, Mariana. “**Constelações Fílmicas: um método comparatista no cinema**”. In: XXVIII Encontro Anual Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019a.

_____. **Infiltrados e Invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro.** Salvador: EDUFBA, 2019b.

STOICHITA, Victor. **Breve história da sombra.** Lisboa: KKYM, 2016.

VALE, Glaura. "**O múltiplo da fotografia - sobre Travessia (2017), de Safira Moreira, e Inconfissões (2017), de Ana Galizia**". In: Catálogo forum.doc, Belo Horizonte, 2018.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre Análise Fílmica.** Campinas: Papirus, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos : estudos de psicologia histórica.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura.** São Paulo: Ubu, 2017.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar, Glauber Rocha e a estética da fome.** São Paulo: Editora 34, 2019.