



**Dois filmes, infinitas constelações:  
*Pan-cinema permanente e A paixão de JL***

***Two Films, Endless Constelations:  
Permanent Pan-cinema and The passion of JL***

Marina Baltazar Mattos

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
Bolsista do CNPq – Brasil  
marinagmattos@gmail.com

Gustavo Silveira Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
gutosr1@yahoo.com.br

**Resumo:** Este ensaio tem como ponto central pensar os filmes *Pan-cinema permanente* (2008) e *A paixão de JL* (2015), ambos do diretor Carlos Nader, a partir de diferentes chaves de leitura, tentando entender seus distanciamentos e aproximações a partir da análise de seus respectivos contextos e, principalmente, como cada filme elabora as imagens e as narrativas, do passado e do presente, construindo constelações muito particulares. Enquanto o primeiro parte de movimentos tropicalistas e suas expansões, com base na prisão, desejo de ser escritor e a obra multifacetada de Waly Salomão, que, basta ser filmado para começar a atuar, o segundo filme parte da justaposição da voz de Leonilson a seus trabalhos e tomadas breves de arquivos para situar o contexto, sem nem mesmo mostrar seu corpo, em um movimento performático que não é tão natural, explicitando, a partir dos próprios roteiros, como o gênero biográfico vai se dar de maneira distinta em cada filme. Para isso, nos aproximaremos de ideias relativas à memória, à experiência e aos fragmentos que atravessam os tempos. No entanto, não se propõe, aqui, uma análise comparativa dos filmes, mas sim uma tentativa de compreensão dos significantes constitutivos das diversas obras que são mostradas, dos dois artistas e, conseqüentemente, dos contextos permeados em cada longa.

**Palavras-chave:** Experiência; Memória; Documentário expandido; Carlos Nader; Waly Salomão; José Leonilson.

**Abstract:** This essay focuses on the films *Permanent Pan-cinema* (2008) and *The Passion of JL* (2015), both by director Carlos Nader, from different perspectives, trying to understand their distances and approximations since the analysis of their contexts until, and especially, how each film elaborates images and narratives, past and present, constructing very particular constellations. While the first one parts of Tropicalist movements and their expansions, based on arrest, desire to be a writer and the multifaceted work of Waly Salomão, which, just needed to be filmed to begin acting, the second film starts from the juxtaposition of Leonilson's voice to his works and brief archives to situate the context, without even showing his body, in a movement that is not so natural, explaining, from the scripts themselves, how the biographical genre will be given in a different way in each film. To do so, we will approach ideas about memory, experience, and fragments that go through time. However, we do not propose a comparative analysis of the films, but rather an attempt to understand the constitutive signifiers of the various works that are shown, of the two artists and, consequently, of the contexts permeated in each length.

**Keywords:** Experience; Memory; Expanded documentary; Carlos Nader; Waly Salomão; José Leonilson.

## 1. Constelações

Na Mostra e Seminário *1968 e depois*, foi com um misto de espanto, curiosidade e alegria que assisti<sup>1</sup> (eu, pela primeira vez; Gustavo já o tinha visto antes) ao filme *Pan-cinema permanente* (2008), do diretor Carlos Nader. Não propriamente por esperar algo diferente sobre o autor de “Câmara de Ecos”, Waly Salomão, que conseguiu achar, ou criar, poesia no ‘Pav 2’, e fazer da sua vida e dos seus afetos uma grande performance, mas por ter assistido, anteriormente, *A paixão de JL* (2015), também de Carlos Nader, que nos traz parte da travessia do artista cearense José Leonilson de maneira extremamente melancólica e trabalhada em torno de sua morte precoce.

---

<sup>1</sup> Mesmo sendo escrito a quatro mãos, num processo de leitura e sugestões mútuas, preferimos manter a primeira pessoa como elemento em torno do qual o ensaio se estrutura, por compreender que a proposta passa por essa inscrição pessoal e afetiva, que assinala também a relação dos que assinam o texto, bem como marca também, e decisivamente, os filmes aqui comentados.

Saí do filme pensando se isso poderia ter alguma relação com a personalidade de cada artista – de um lado, o *personagem*<sup>2</sup> que encontramos no filme, Waly, extremamente extrovertido: é impossível não ter um fragmento de memória que não lembre dele gritando no meio da Transamazônica após assistir a um filme; e, de outro lado, Leonilson, extremamente introvertido, absorto em seus trabalhos e questões cotidianas –, ou com os afetos que tocam a direção de Carlos Nader – embora tenha sido amigo dos dois artistas e não colocamos aqui juízos de valor, a direção de *Pan-cinema* claramente tem um cunho mais aberto de direção autoral, talvez menos por um movimento do próprio diretor do que pelas provocações mais íntimas de Waly –, ou com a relação que cada filme estabelece com a morte de cada protagonista, e seu consequente encadeamento – enquanto o filme sobre Waly contempla toda um cronologia atendida, seu desejo de escritor, a conclusão da Faculdade de Direito, ter se tornado pai e, por fim, sua morte, isto pode ser contraposto ao filme sobre Leonilson, em que seu corpo físico nem mesmo chega a aparecer, há apenas sua voz alocada a diversos trabalhos seus e até mesmo a imagens de arquivo nacionais, que, sem dúvida, vão adquirindo ainda mais um tom melancólico, mas que também são (tom e imagens) muito bem exploradas ou até mesmo criadas pelo concatenamento do filme, que, logo no início, já introduz seus medos, sua possível infecção pelo vírus HIV e seu diagnóstico positivo, encaminhando, desde o princípio, a narrativa para o seu fim inexorável. Essas são, na verdade, questões incipientes que mais nos levam à tentativa de entender cada filme e seu contexto do que realizar uma análise comparativa dos filmes, que acredito que não teria muito a acrescentar, tendo em vista a imensa cadeia de significantes que cada um dos filmes traz, de maneiras distintas, por si só.

Sendo assim, busca-se, por meio deste ensaio – e também por meio da experiência, *Erfahrung* (BENJAMIN, 2012, p. 250), constituída duplamente com o passado: o passado do passado que se dá a ver nos documentários e o passado ao qual recorro para pensar, lembrar e escrever sobre o momento em que assisti aos documentários, em um movimento quase scheherazadiano de buscar a memória a contrapelo

---

<sup>2</sup> No depoimento de um dos filhos de Waly, ele fala que sua memória do pai é de um homem quieto, estudioso, sempre no escritório. Por isso sublinho a palavra *personagem*, para ficar claro que o Waly que pensamos aqui e que se dá a ver no filme *Pan-cinema permanente* (2008) é um personagem, um ator, uma possível máscara.

do historicismo – elaborar uma constelação para o que veio antes e para o que virá depois, traçando linhas que se interligam e formam figuras e narrativas significativas de acordo com, e até ultrapassando, as épocas e os lugares. Segundo as palavras de Walter Benjamin:

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois (BENJAMIN, 2012, p. 37).

Tomo aqui, então, os filmes também como operadores de abertura para o infinito, como exercício de rememoração e possibilidade para a construção de constelações. Para isso, partirei de lembranças e apontamentos que tenho da exibição de cada filme, a fim de entender as particularidades que os constroem, também tentando chegar a alguma resposta para as demandas suscitadas no parágrafo anterior. Em seguida, tratarei de questões mais íntimas que se passaram na minha experiência pessoal, contrapondo as sessões de diferentes mostras, mas tentando deixar de lado a *Elebnis* enquanto experiência particular e individual para continuar a tratar da *Erfahrung* enquanto experiência comum, que não se restringe apenas a mim. Por fim, tentarei traçar temas que atravessam as obras do diretor Carlos Nader, não só como fim, intenção ou propósito, mas também como extremidade, fronteiras que são fluidas entre o diretor e o personagem, entre o gênero biográfico e autobiográfico, particularidades do documentário expandido, que, como o nome já diz, expandiu suas fronteiras, suas linguagens e, também, a maneira como podemos nos imergir nos filmes.

## 2. Waly Salomão-Sailormoon e seu caleidoscópio de imagens

Cresci sob um teto sossegado,  
meu sonho era um pequenino sonho meu.  
Na ciência dos cuidados fui treinado.

Agora, entre meu ser o ser alheio  
a linha de fronteira se rompeu.

Câmara de ecos, Waly Salomão

Luz, câmera, ação: dramatização. O filme *Pan-cinema permanente* (2008) se elabora a partir de expositivos variados, como registros,

grafismos e depoimentos, mas, principalmente, pela performance do seu protagonista, que, basta ser filmado para começar a atuar: o corpo e a voz de Waly Salomão dão vida ao documentário, e talvez não o contrário, como era de se esperar. A poesia, então, se torna uma meta a atingir, pelos personagens, que se misturam à direção, pelo diretor, e pela direção que o filme vai tomando.

Extrapolando minha área de formação tradicional e na tentativa de decupar algumas imagens em movimento, procuro ressaltar questões proeminentes. Apesar de se tratar de um gênero biográfico, o filme não se resume ao início, meio e fim, mas se assemelha mais a um caleidoscópio, que, segundo o minidicionário *Houaiss* (2008), significa: 1. tubo cilíndrico com jogo interno de espelhos que produzem múltiplas imagens simétricas 2. conjunto de objetos, cores, formas etc que formam imagens em constante mutação. Assim é o resultado do enquadramento, que constrói uma outra dicção walyana, por meio de, primeiramente, um retrato fragmentado e polifônico do multiartista, formando imagens em constante mutação em um jogo parecido com espelhos internos. Uma espécie de *Viewing Machine*<sup>3</sup>, obra de Olafur Eliasson, de 2001, hoje presente em um dos jardins do Inhotim, que se baseia nos princípios de funcionamento do caleidoscópio, gerando um efeito obtido pelo reflexo da luz em seis espelhos que formam um tubo hexagonal. Partindo da etimologia da palavra, estão as palavras gregas *kalos* (belo), *eidos* (forma) e *scopos* (observador) – “observador de belas formas”, a máquina de ver, então, é um convite ao espectador, que a aponta para um ponto de seu interesse, e, a partir da sobreposição de reflexos, forma(s) são reveladas, assim como o convite feito pelo filme.

Em seguida, assistimos a uma cronologia sendo atendida: o desejo primeiro de ser escritor, a Faculdade de Direito, os apontamentos do Pav 2, a paternidade de seus “assessores-marinheiros do ciberespaço: Khalid e Omar”, e sua morte, decorrente do câncer, tudo isso por meio de depoimentos performáticos que giram em torno da saudade e da perda, como as vinhetas de Caetano e Adriana Calcanhotto e os depoimentos dos filhos e de artistas, como Antonio Cícero. Por fim, e talvez misturado ao início e ao meio também, há a presença de um traço ensaístico muito evidente ao longo do filme, uma representação constante do próprio

---

<sup>3</sup> Informações retiradas do site <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/viewing-machine/>. Acesso em 31 março 2019.

Waly e do diretor Carlos Nader, que, ousou dizer, também assume papel de personagem neste documentário.

Em um movimento contrário, Waly também toma a câmera emprestada do seu amigo-diretor, e expande a liberação da escrita, que já via como teatralização, também para a teatralização do mundo “tudo vale ou não vale por si. tudo na vida é teatro”, e consequente teatralização de si. Por meio de máscaras e personas que vai incorporando ao seu discurso-performance, Waly Salomão cria identidades, justa e paradoxalmente, pela não identidade, não assumindo uma só para ser vários, vários. Sua vida repartida não nos mostra apenas partes, mas o todo, e seu desassossego e inquietação se misturam aos de seu diretor, que, por vezes, é ele mesmo. Na recusa do memorialismo, a pergunta “como a poesia nasce do Carandiru?” não é respondida de maneira direta, sendo, justamente, essa sua resposta. Na tentativa de se afastar da poesia marginal, Waly elabora, ao mesmo tempo, uma linguagem, ou várias, e uma personalidade, ou várias, ligadas à espontaneidade, e também à pluralidade. A partir do Tropicalismo, da hipérbole desmedida e, principalmente, da noção de saque, o curto-circuito é colocado – “colocar no circuito da fala a erudição, colocar no escrito o registro da fala” – e a fronteira é rompida – tanto na poesia quanto no filme que tratamos aqui, que também é permeado e atravessado pela poesia, sendo, o filme mesmo, a expansão da poesia, de suas potências que afirmam novas possibilidades.

Waly também ajuda a dar título ao filme, sem nem mesmo saber, ao dedicar um poema a Carlos Nader, em 1995:

PAN CINEMA PERMANENTE

para Carlos Nader

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

e em volta.

(SALOMÃO, 2014, p.252).

E Nader cola, na tela, o curto-circuito de baixo e de volta, embarca na segunda natureza de Waly, seu amigo-performer-poeta-letrista-produtor, e dá a ver suas máscaras, suas viagens e, mais do que tudo, sua amizade.

### 3. A paixão de JL e o *pathos* da dor

He thinks about many things, all at the same time.

Leonilson

É preciso, antes de adentrar o campo fílmico, explicitar uma negação teórica: por mais que seja tentador ler *pathos* a partir de seu esteio etimológico, do grego passividade, *paschein, pathos*, e da definição aristotélica do agir e do padecer, é preciso recusar a paixão vinculada à desrazão. A paixão existe, aqui, e a partir da leitura de *Os sentidos da paixão* (1987), como mobilidade, imperfeição ontológica, provocação, reação e improviso, pulsão, ação e afetos cotidianos: “A paixão é o campo de nossas ações cotidianas” (NOVAES, 1987, p.12). Sendo assim, a despeito de toda melancolia presente no filme *A paixão de JL* (2015), fugiremos, em um movimento duplo, do conceito de paixão presente na crucificação e na morte de Cristo, e, também, do conceito da espetacularização da doença da Aids, ambos carregados de vitimização, para pensar na paixão como mobilidade do artista, sua imperfeição, sua provocação, improviso, até mesmo sua apropriação pessoal de elementos vinculados à religiosidade, sua pulsão, pulsões e afetos, paixão, paixão pela arte, paixão pela vida, até chegar ao plural, paixões.

Chegamos ao filme, *A paixão de JL* (2015), e também nos aproximamos da paixão: a voz de Leonilson, seus medos e desejos secretos, desvelados por um diário íntimo gravado em fitas cassetes datadas, a partir de janeiro de 1990. Às falas e narrativas do cotidiano são mescladas as obras – pinturas, desenhos, esculturas, bordados – do artista, e também as imagens de arquivo dos acontecimentos históricos que são tratados no diário, como chamadas do Jornal Nacional da época, vídeos das manifestações dos caras-pintadas – em um didatismo de uma fricção com a imagem que pode soar um tanto quanto reducionista, diminuindo ao invés de multiplicar os operadores de leitura do filme.

Em momento algum é apresentada a pessoa de Leonilson, por meio de fotografias ou vídeos, a não ser por meio de sua própria criação artística. Esse encontro da voz com as imagens selecionadas cuidadosamente pela direção nos leva a uma performatividade, subjetificação de um sujeito tímido, a um nível de performance pouco natural, se pensarmos no “mundo substantivo” (LAGNADO, 1999) de Leonilson, em que mais precisamos nos despojar do mundo para conseguirmos captar a delicadeza

do mundo particular que ele cria em seu entorno, seja por meio de suas obras, seja por meio de suas relações pessoais, seja por meio de suas mitologias. Em uma das gravações, Leonilson diz que o gravador serviria para gravar vários pensamentos para montar um livro, com seus sonhos, memórias, medos. Nessa mesma gravação, reclama de uma crítica que recebeu no dia: alguém tinha achado sua obra muito pessoal, e ele se defende, dizendo “meus trabalhos são assim. Eu faço o que eu quero”.

Os projectores do filme – “o filme projecta-se em nós, os projectores” (HELDER, 2006) –, em meio a essa atmosfera onírica de memórias, encantos e desilusões, realidade e ficção misturadas em uma obra assumidamente pessoal, leem, ou melhor, veem esse diário com a consciência de seu fim, a morte de Leonilson em 1993, aos 36 anos e 3 anos após ter começado a gravação do diário. As gravações variam de temas cotidianos (prazos de trabalhos que precisa entregar, ideias para trabalhos futuros, filmes assistidos), acontecimentos do país (manifestações, governo Collor) e do mundo (queda do muro de Berlim, Bagdá bombardeada pelos americanos), a confissões (desabafos sobre seus amores, sobre a solidão, medo de decepcionar sua família devido à sua orientação sexual e medo de ser infectado pelo HIV). Embora a voz de Leonilson seja sempre tangenciada por certa melancolia, tristeza vaga e persistente, o tom das gravações muda mais drasticamente após a descoberta de que Leonilson é, de fato, portador de HIV. Seus relatos se tornam impregnados de medo, certo desespero e mais incertezas. Ao longo do filme – das gravações – percebe-se o medo da possibilidade de ser portador desse vírus – ele diz algo do tipo: “ser gay hoje em dia é como ser judeu na segunda guerra mundial”, se referindo não só ao perigo da doença mas também ao preconceito<sup>4</sup> da sociedade, tanto aos gays quanto à doença, que também eram erroneamente vinculados –, sua hesitação em fazer o teste, o medo de dar positivo e, depois do resultado, a tentativa de pensar positivamente (“vai dar tudo certo; meu anjo da guarda; fique firme, seja forte”), a crescente sensibilidade e depressão,

---

<sup>4</sup> A partir da leitura proposta por Susan Sontag, em *Aids e suas metáforas* (1989), tentará se tratar, ao longo do ensaio, de “esvaziar o significado” (SONTAG, 1989, p. 18) dessa doença como sinônimo do mal. No entanto, é importante pensar como a genealogia da própria doença se fez presente nos trabalhos e diários de Leonilson, muitas vezes evocando justamente o senso comum da espetacularização e da vulnerabilidade como estados permanentes associados à doença.



o choro presente em algumas gravações, a criação de obras relativas à doença, a dúvida de contar à família, a esperança de a doença não se desenvolver, e o evidente desenvolvimento dela: relatos de que perdeu peso, de que não consegue mais dormir se situam à medida em que as gravações vão ficando mais esparsas.

A paixão, aqui, vai assumindo, então, uma faceta mais ligada ao campo de reação: “26 de agosto: tô (sic) me sentindo até contente de falar com você, o gravador”, e o diário gravado, nesse momento da doença, serve também como uma espécie de distanciamento, em que o diarista tenta se livrar daquilo que fala, em um movimento de criação amplo e que tenta, por meio da arte, “escapar ao silêncio”, “proteger do esquecimento” (BLANCHOT, 2005, p.273), em um “pequeno recurso contra a solidão” (BLANCHOT, 2005, p.274), solidão essa que é relatada desde as primeiras gravações do diário falado, mesmo antes de se ter conhecimento da doença, em uma tentativa de autoconhecimento e também de confissão. Somada à reação, as pulsões – de vida, de morte, de gozo –, a mobilidade e o improvisado, presentes e percebidas nas falas de Leonilson, ditam a narrativa do filme de Carlos Nader, mas também são ditadas por ele. A escolha de imagens específicas em torno de uma voz dizem muito sobre os afetos, não só de Leonilson, mas daquilo que ele consegue afetar.

#### **4. Mnemosyne: é preciso preservar do esquecimento**

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja em um momento de perigo.

Sobre o conceito de história, Walter Benjamin

Os dois documentários de Nader reelaboram narrativas que se passaram no passado. A redundância anterior foi proposital para chamar a atenção que, nessa reelaboração, há também reconfiguração: o que aconteceu no passado foi, de algum modo registrado, e passa de novo no presente de quem assiste ao filme, e passará de novo no futuro de quem o for assistir. Assistir em suas transitividades: estar presente, acompanhar, ajudar, proteger, caber, pertencer. O relâmpago aqui vem para ressoar em câmara de ecos e diários gravados, e o passado é articulado de modo a dar

a ver partes, seja pela repartição de identidades, seja apenas pelo tom da voz desvinculada de corpo, a fim de propagar a memória, as memórias, e, mais do que escapar ao esquecimento, ressignificar a presença de quem fica, de quem ficou – e de quem virá.

Sem conseguir escapar da forma diarística tanto usada por Leonilson, escrevo após quatro anos de assistir, pela primeira vez, *A paixão de JL* (2015), durante a mostra *forumdoc.bh.2015*, em uma tarde no Cine Humberto Mauro. Recorrendo a algumas anotações feitas no calor da sala de cinema, mas, principalmente, à deusa Mnemosyne, consigo escutar a voz de Leonilson, enquanto fragmentos de imagens que se desfazem passam pela minha cabeça: dos trabalhos sobrepostos à voz, pouco ficou. Do tom que a narrativa foi assumindo, das emoções que transbordaram dele para os telespectadores – me lembro de ouvir soluços de choro ao longo do filme – muito ficou, sua fala devagar, tímida, sendo elaborada à medida em que vai se falando. Seus medos, dúvidas, que muito se aproximam dos nossos. O recorte de um diário talvez amplo que Carlos Nader nos trouxe como presente. Depois do filme procurei o diário gravado, mas nunca consegui acessá-lo a não ser pelo próprio filme ou trailer, mais acessível em amplo domínio. Embora já tivesse visto fotos, fiquei com medo de procurar vídeos com Leonilson de corpo e voz: o recorte íntimo foi o que ficou. E é o que ainda fica, apesar de, hoje, anos depois, ter assistido a outros vídeos, visto mais imagens e trabalhos do artista.

Apesar de a mostra 68 e depois ser mais recente, 2018, e ainda muito e cada vez mais necessária, *Pan-cinema permanente* (2008) também traz o que permanece: “vida é sonho”, “câmara de ecos” e diversas outras expressões quase gritadas por Waly Salomão continuam ecoando até hoje, nove meses depois, em minha cabeça – difícil não ecoar, se pensarmos no quanto ele gritou. Encontro em sua poesia fragmentos do que escutei em sua voz por meio do longa. Viajo, na tentativa de ser Sailormoon, para entender o que é esse depois, que na verdade é tudo, é nada, é sonho, é filosofia revista pelo caos, é política. É rever “Apontamentos do Pav 2” para que a poesia não precise voltar a acontecer por meio da censura. É o memorialismo recusado para se acentuar a construção de uma memória constelar: o que fica não é só o que se passou, mas o que se fez com o que passou, e o que se faz. No caso de Waly, foi a dramatização que não nos deixa esquecer o que a anistia tentou apagar do cenário brasileiro, de maneira divertida e exagerada.

No Brasil, e também nos ecos do mundo, não passaremos pelo rio Lete rumo ao Tártaro, onde, segundo a cosmogonia grega, as almas bebiam sua água quando estavam prestes a reencarnar e por isso esqueciam sua existência anterior. Nader nos dá a ver fragmentos importantes de nossa história, e nos ajuda a não esquecer nosso passado, a construir nossa memória, nossa experiência, nossa *Erfahrung*.

## 5. Carlos Nader e seus filmes, seus fins

acontecimento não é o que acontece  
mas o que vem acontecendo e talvez  
um dia se possa dizer que terá acontecido  
[...]

talvez você nasça você vem nascendo  
você é meu pai meu filho não há  
um só dia em que não se morra ou não se nasça  
Ao filho, Marcos Siscar

Carlos Nader, em seus filmes, trata do duplo, de ruídos, de segredos. Sua inserção fica clara nos filmes, em alguns mais, outros menos, mas ainda assim, inserção. Pensando na fronteira entre o biográfico e o autobiográfico, a inserção se transmuta em interseção, por se tratar mais de um encontro, uma passagem, um relâmpago, do que de um lugar fixado.

É possível perceber isso a partir de suas inquietações entre o eu e o outro, em que o “entre” constitui um vazio profundo, intenso e libertador. O “entre” não sendo apenas ausência, mas também aquilo que nos permite tempo para entender, assimilar, olhar um pouco mais para a tela, criticar, elaborar e reelaborar. O “entre” que produz e é resultado de inquietações que documentam o encontro com alguém, não sobre alguém, não a pessoa. Talvez por isso eu tenha falhado ao tentar segmentar Waly, Leo e Nader, porque se trata, na verdade, de Waly com Nader, Leo com Nader. Os filmes são permeados de relações de proximidade, de encontros e até mesmo desencontros.

A inquietação constante em Waly e a paixão de JL também se fazem presentes em Carlos Nader e nos seus documentários expandidos, não só nos trabalhados aqui, mas também, e talvez principalmente, em *Homem comum* (2014), que tem até mesmo duas versões. A geopolítica

dos encontros trabalha o passado do passado, por meio do traço documental de ordem ensaística, íntima. O teatral é reafirmado a partir de uma imagem construída, imagens, híbridas. A autoconsciência do *mise en scène* é posta à prova, quase se confundindo, ou transbordando em *mise en abyme*, em que narrativas são entrecortadas até se formar um abismo aparentemente infinito em que as linhas/cenas vão se encontrar – “é terrível a existência de duas retas/ paralelas porque elas nunca se cruzam/ e elas apenas se encontram no infinito” (CAMPILHO, 2015, p.57).

Pensar nos filmes de Nader é também pensar em seus fins, como já fizemos, seus meios, encadeamentos, cortes, sobreposições. Para além de suas intenções ou propósitos, objetos ou personagens, é preciso chegar também ao fim, ao final ou à morte. Pensar na borda que se borda a partir dos filmes de Nader, tal como Leonilson bordava, e Waly dramatizava: apesar da existência da espetacularização das doenças que culminaram tanto na morte de Leonilson quanto de Waly, o fim de suas vidas ficou em segundo plano. Apesar de a morte precoce atravessar mais o filme de Leonilson, desde o princípio, até por não cumprir a ordem natural, cronológica da vida, por assim se dizer, a potência da sua voz é o que ressoa ao final. A metáfora da Aids, embora presente, e necessariamente presente, não é tida como sinônimo do mal, e Leonilson não é reduzido ao sangue soropositivo. Sua paixão se sobrepõe, sua reação à doença como forma de pulsão criativa e inventiva de seus trabalhos e do próprio ato de viver, sobrevivendo. Anterior à metáfora da Aids, segundo Sontag (1989), é a metáfora da doença, que ela descobriu com o câncer, a vitimização, o espetáculo, a força que todos esperam de quem a carrega no corpo. Waly faleceu em decorrência do câncer, esta outra doença espetacularizada, e que nos é mostrada nos últimos minutos do documentário, mas agora, ao escrever, nem mesmo me lembro de qual tipo de câncer, o que mostra sua desimportância frente à vida deste multiartista, afinal, a vida é sonho. *A vida é sonho. A vida é sonho.*

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARDOSO, Sérgio [et al]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAMPILHO, Matilde. *Jóquei*. São Paulo: Editora 34, 2015.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

HOUAISS, Antônio e Villar, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

KIFFER, Ana Paula Veiga; GARRAMUÑO, Florencia (Org). *Expansões contemporâneas: Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades = so many are the truths*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos, 1998.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NOVAES, Adauto. Por que tanta paixão? In: CARDOSO, Sérgio [et al]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

*A PAIXÃO de JL*. Direção: Carlos Nader. Documentário: Brasil, 2015, cor, 82'.

*PAN-CINEMA permanente*. Direção: Carlos Nader. Documentário: Brasil, 2008, cor, 83'.

PEDROSA, Antonio. *Leonilson: truth, fiction*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em: 4 de abril de 2019

Aprovado em: 9 de maio de 2019