

Espectro vocobiográfico: costurando vestígios de uma voz em *A paixão de JL*

Spectral vocobiography: weaving traces of a voice in A paixão de JL (JL's passion)

Maria Altberg

 0000-0002-4678-3587
maria.altberg@gmail.com

Resumo

O filme *A paixão de JL* (2016), de Carlos Nader, tem como dispositivo a apropriação de arquivos de voz do artista Leonilson. O cineasta integra a inerente incompletude do som acusmático ao projeto e faz da voz o principal elemento de experimentação do filme. O uso da voz desprovida de sua imagem correspondente contribui para deslocar não apenas a ideia, mas também a propensão irrefletida de pensar e viver a escuta como algo subordinado à ordem de um visível habituado. O artigo investiga os modos particulares com que o cineasta desenvolve jogos de ficção/realidade e ausência/presença, ressignificando livremente fragmentos de sons e imagens em diálogos poéticos entre a vida e a obra do personagem-tema. Em costura criativa, os materiais ganham novas significações na montagem, com ênfase na matéria vocal. O agenciamento de peças de diferentes materialidades e temporalidades potencializa a ideia de atravessamento no espaço-tempo.

Palavras-chave

A paixão de JL. Voz. Filme-ensaio. Montagem.

Abstract

The film *A paixão de JL (JL's passion)* (2016), by Carlos Nader, uses the appropriation of voice files by the artist Leonilson as a device. The filmmaker integrates the inherent incompleteness of acousmatic sound into the project and makes the voice the main element of the film's experimentation. The use of the voice without its corresponding image contributes to displacing not only the idea, but also the unthinking propensity to think and experience listening as something subordinate to the order of an accustomed visible. The article investigates the particular ways in which the filmmaker develops games of fiction/reality and absence/presence, freely re-signifying fragments of sounds and images in poetic dialogues between the life and work of the theme character. In creative weaving, the materials gain new meanings in the montage, with an emphasis on the vocal material. The combination of pieces of different materialities and temporalities enhances the idea of crossing space-time.

Keywords

JL's passion. Voice. Film essay. Editing.

Minha voz, minha vida
Meu segredo e minha revelação
Minha luz escondida
Minha bússola e minha desorientação
("Minha voz, minha vida", Caetano Veloso)

Para David Toop, músico e historiador inglês, o som é sempre, em alguma medida, "uma assombração, um fantasma, uma presença cuja localização no espaço é ambígua e cuja existência no tempo é transitória".¹ Dotado dessa estranha intangibilidade, o som é uma presença fenomenal que "está tanto na cabeça quanto em seu ponto de origem, quanto por toda parte", razão pela qual "nunca se distingue inteiramente das alucinações auditivas"² (Toop, 2010, p. 15). Toop atribui ao som esse aspecto de uma "ressonância sinistra", sempre em alguma medida ligada ao inexplicável e ao irracional, sempre simultaneamente desejada e temida. O ouvinte atento seria para ele como um médium, capaz de escutar aquilo que hesita entre a presença e a ausência. Quanto a escutar as vozes dos mortos, o *métier* mais literal dos médiuns, está claro que, ao longo da história, a atividade passa a conviver com avanços tecnológicos que abrem outros modos de lidar com essa hesitação entre o "estar aí" e o "já não mais" – do advento dos fonógrafos e gravadores aos avanços mais recentes (e assustadores) da inteligência artificial. Do ponto de vista de Toop, no entanto, a voz, saída do equipamento tecnológico ou da boca, preservaria sempre uma qualidade fantasmática – a ressonância sinistra que, para ele, é marca de qualquer manifestação sonora.

O filme *A paixão de JL*, de Carlos Nader, parte dessa condição espectral e atenta de modo especial a ela: o contato com registros da voz de uma personalidade já falecida (o artista visual José Leonilson), isolada das sua imagem corporal, mobiliza a criação da obra cinematográfica. O cineasta integra a inerente incompletude do material de arquivo ao projeto e faz da voz o principal elemento de experimentação do filme. Os modos de costura fílmica da matéria vocal com releituras das obras do artista e demais arquivos potencializam a a ideia de

¹ Nessa e nas demais citações de textos em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *a haunting, a ghost, a presence whose location in space is ambiguous and whose existence in time is transitory.*

² No original: *The intangibility of sound is uncanny – a phenomenal presence both in the head, at its point of source and all around – so never entirely distinct from auditory hallucinations.*

trânsito de espaço e de tempo. Ao se deixar pensar como uma vocobiografia espectral, o filme se desdobra entre presença e ausência, indivíduo e coletivo, ficção e realidade.

De 1990 até o ano de sua morte, José Leonilson (1957-1993), artista visual cearense radicado em São Paulo – cujas iniciais, JL, compõem o título do filme –, gravou um diário falado, em que alinhavava livremente temas cotidianos, políticos, artísticos e filosóficos. O objetivo seria transformar o material em um livro, relacionando vida e obra, mas o projeto permaneceu incompleto. A amizade entre o diretor e o personagem atravessa a própria origem do arquivo primeiro do filme. Carlos Nader havia apresentado a Leonilson um amigo seu de infância, que acabou sendo o parceiro de Leó (como era carinhosamente chamado pelos amigos) no projeto de livro para o qual gravou o diário antes de morrer aos 36 anos por complicações causadas pelo vírus HIV. Nader teve a ideia de recorrer às fitas quando recebeu o convite do Instituto Itaú Cultural para realizar um filme sobre o artista.

Uma parte do arquivo já havia sido utilizada no premiado curta-metragem de Karen Harley, *Com o oceano inteiro para nadar* (1997). Harley foi quem primeiro teve contato com o material quando visitou o Projeto Leonilson, acervo mantido pela família do artista. Insistiu para ouvir as fitas e encontrou uma rica miscelânea de impressões e sentimentos retidos na voz de Leó: acontecimentos políticos marcantes do país e do mundo, família, orientação sexual, relações amorosas, cinefilia, trabalho artístico, mercado de arte, religiosidade e relação com a morte são temas tratados no diário. O tom que a voz carrega vai de enérgico e doce nos primeiros registros a grave e desesperançado com a piora de seu estado de saúde. Karen optou por usar primordialmente trechos anteriores ao recrudescimento da doença, enquanto o filme de Nader, até pela maior duração, explora as diferentes fases atravessadas pelo arquivo.

“O conteúdo desse filme apresenta ficção e realidade”: o enunciado em letras brancas sobre fundo preto é a primeira imagem do filme. A figura seguinte é a reprodução da obra *Favourite Game* (1990), de Leonilson. O trabalho consiste em um desenho, de poucos traços, de uma figura humana de pé sobre as palavras *truth* e *fiction*. A primeira operação de montagem realizada no filme, o simples ordenamento sequencial dessas duas imagens fixas, logo revela o entrelace do diretor com seu personagem, procedimento que veremos instaurar-se pelos 82

minutos de duração do longa-metragem. Há uma relação simbiótica entre forma e conteúdo apresentada no filme de modo ensaístico. Evidencia-se o desejo de escuta do cineasta, ao tornar a voz do personagem o principal elemento de intertextualidade, ressignificando fragmentos de um diário oral em diálogos poéticos. O *favourite game* (jogo predileto) entre ficção e realidade marcava o trabalho de Leonilson e é nessa chave que o filme de Nader também opera, na aposta de que, como na proposição de Juan José Saer (2009, p. 2), a ficção “não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade”.

Figura 1
Leonilson, *Favourite game*,
1990, tinta sobre papel,
21 x 13cm



Sigamos na exposição do primeiro bloco de imagens e sons, que agora apresenta um material telejornalístico de dois acontecimentos emblemáticos do século 20: o manifestante solitário diante da coluna de tanques na Praça da Paz Celestial em Pequim e as comemorações pela queda do muro de Berlim. Nesses dois fragmentos, é interessante notar que o diretor optou por versões sem legendas em português da voz narrada pelos jornalistas, em mandarim e alemão, respectivamente. Apesar de, e talvez mesmo por se tratar de acontecimentos já exaustivamente registrados e conhecidos, que prescindem de uma explicação atual ao público, a narração ganha um aspecto mais próximo de um efeito sonoro do que semântico. Estamos acostumados a receber essas imagens sempre acompanhadas de narração jornalística, quando não em nossa própria língua, com legendas da tradução. Ao optar por manter a voz na versão original dos países em que os fatos se deram, Nader desloca a atenção do bloco imagem-narração para o sentido da audição. A fruição da narração em uma língua que o espectador médio não compreende gera um leve estranhamento, causando tensão entre o tão familiar das imagens (e sua descrição sonora) e o desconhecido da língua estrangeira. Há algo de atraente nessa escuta estranha: por já ter a segurança de conhecer o conteúdo narrado, o ouvido pode se permitir um outro tipo de fruição, mais atenta às materialidades daquelas vozes e de seus idiomas – velocidade, timbre, ritmo –, e a peça audiovisual ganha uma nova camada para além da relação entre forma (voz) e sentido (imagem). Como Barthes (2007) afirma em sua leitura sobre o Japão, o desfrute das nuances da forma da língua desconhecida provoca “uma leve vertigem” (p. 17), dando a sensação de viver “no interstício, livre de todo sentido pleno” (p. 18). Por uma razão diferente, o mesmo acontece com o fragmento seguinte: o registro de um comício do então candidato presidencial Fernando Collor, esbravejando cinicamente contra a corrupção. Mesmo que o discurso seja falado em nossa língua, o tom estridente transforma a voz e as palavras que ela conduz também em ruído sonoro. O espectador fica, talvez, suspenso entre a atenção aos ademanes das vozes, agora livres de todo sentido pleno, e a visada shakespeariana da vida como isso que, repleto de som e fúria, nada significa.

Após a citação desses três eventos ocorridos em 1989, o filme apresenta mais uma cartela textual, informando: “Em janeiro de 1990, o artista José Leonilson começa a gravar um diário íntimo, com a intenção de tornar públicos os seus sonhos, memórias e ficções pessoais”. No plano posterior, uma fita de áudio,

encaixada dentro de um gravador, ocupa todo o quadro. As duas bobinas, que permanecem estáticas por alguns segundos, assemelham-se a dois grandes olhos mecânicos atentos ao jogo de pensamentos em fluxo que está por vir. O aparelho é acionado, a fita gira, e a imagem entra em fusão lenta com o registro silhuetado de uma pessoa (cujos contornos lembram a figura da obra de Leonilson anteriormente mostrada), movimentando-se em frente a uma espécie de grade (ou uma grande harpa). Começamos a ouvir a voz de Leonilson narrando um sonho recorrente em que ele se vê amedrontado por um ser livre e lírico. A fusão de imagens desemboca em um novo desenho, que traz os dizeres: “Pulo sem paraquedas. Em breve terei 33 anos. Morro pela boca. Vivo pelos olhos”. O traçado mostra dois peixes interligados pelas bocas por meio de um fio, como se a pescar-se mutuamente. O ditado “morrer pela boca”, como se sabe, faz analogia entre quem fala demais e o peixe que, ao abrir a boca para morder a isca, é fogado para a morte pelo anzol. Leonilson conscientemente morde a isca ao produzir seu falatório no diário que é material fértil para o filme de Nader.

Figura 2
Morrer pela boca

PULO SEM PARAQUEDAS
EM BREVE TEREI 33 ANOS



MORRO PELA BOCAL
VIVO PELOS OLHOS

A abertura, que ocupa os cinco minutos iniciais do longa-metragem parece sintetizar a estratégia de linguagem adotada no filme como um todo. É possível identificar na forma perseguida por Nader um forte traço ensaístico, que nos dá a sensação de acompanhar o pensamento no ato mesmo de sua elaboração pelo autor, por meio do agenciamento dos elementos sonoros e visuais na montagem, tendo a voz como protagonista. Na exposição do movimento reflexivo do ensaísta, esboços de ideias são formulados na mesma medida em que se esvaem para dar lugar a novas associações. No cinema, como na literatura, o objetivo do ensaísta não é apresentar uma tese totalizante sobre os objetos aos quais lança seu olhar, mas tecer impressões a respeito de determinado universo enquadrado.

O processo de envolvimento dos cineastas ensaístas com seus objetos implica um jogo de espelhos que acaba por revelar muito dos autores. Mais que uma subjetividade excessivamente exposta, porém, a virtude maior do ensaio é a capacidade de problematizar a própria ideia de expressividade e sua relação com a experiência (Corrigan apud Gervaiseau, 2011). Segundo Carlos Nader, “eu é o outro”, como na célebre máxima de Rimbaud a respeito da criação textual, que envolve sempre traços ficcionais. Para o cineasta, “o que nos une é um vazio profundo, intenso, assustador, mas também libertador: o mistério da existência” (Nader, Jesus, Bethônico, 2016, p. 113). O filme-ensaio configuraria, de acordo com Francisco Elinaldo Teixeira (2019), um quarto domínio para além dos territórios conhecidos da ficção, do documentário e do experimental. Segundo o autor, o ensaísta fílmico

constrói um circuito de trocas, de intercâmbios, de passagens de sensações/pensamentos entre ele e figuras estéticas, cujo propósito é o de tornar-se outro junto com esses personagens conceituais, assim, promovendo uma saída de si com a qual opera uma conexão eu-mundo tão crucial ao empreendimento ensaístico (Teixeira, 2019, p. 35).

Nader diz que seus filmes resultam de “uma transa homérica com o mundo” (Nader, Jesus, Bethônico, 2016, p. 113). Esse amálgama permite que o diretor desenvolva suas reflexões por meio de um encontro com seus personagens, em uma espécie de criação conjunta. Em *Pan-cinema permanente* (2008), estreia de Nader no longa-metragem (depois de ter realizado projetos de videoarte e curtas), uma estrutura não linear acompanha a performance espalhafatosa do

poeta Wally Salomão. *Homem comum* (2013) retoma a relação com o caminhar Nilson, personagem de um curta de Nader feito quase 20 anos antes, para tratar de questões existenciais em diálogo com o clássico *A palavra* (1955), de Carl Dreyer. Com *A paixão de JL*, Nader consegue fazer uma costura ainda mais sofisticada, sem usar praticamente nenhum registro em foto ou vídeo do personagem. O próprio cineasta afirma que esse foi o filme em que melhor conseguiu desenvolver a ideia de documentário como compartilhamento da experiência de um encontro com o outro (p. 116).

O filme-ensaio de Nader se beneficia de um material que já trazia reflexões e apontamentos sobre experiências vividas pelo personagem do filme sob a forma de um diário sonoro. A dobra que Nader engenhosamente opera em relação à voz acusmática³ (Chion, 2004) em forma de diário é se apropriar de um material já existente em reflexões dispersas, que, segundo o diretor, não formavam por si uma história, e manuseá-lo de maneira que ele sirva à leitura do diretor sobre o artista, o mundo e a si mesmo. A voz de Leonilson opera como um intercessor que amplia a experiência do processo ensaístico.

Solicitar intercessores é um modo de sair fora de si, de transfigurar o percebido, o vivido, o sofrido da própria experiência, conectar o eu ao mundo, o privado ao público, assim desfazendo essa ilusão de um eu soberano e onipotente que não consegue por si só sustentar alguma enunciação, carecendo de uma terceira pessoa, de um ele, de um outro, que possibilite ao pensamento atravessar sua gênese caótico-imagética, sua pura virtualidade até adquirir forma na linguagem articulada (Teixeira, 2019, p. 32).

³ Diz-se que o termo acusmático vem de uma seita grega pitagórica em que o mestre ensinava atrás de uma cortina, para que seus discípulos, que deveriam permanecer em silêncio, não se distraíssem com a visão de quem falava. O conceito foi trazido à tona na década de 1950 pelo francês Pierre Schaeffer, conhecido principalmente por ter inventado a música concreta. Para Michel Chion, que leva para o campo dos estudos do som no cinema as potencialidades da acusmática apresentadas por Schaeffer, a relação mais fértil entre imagem e voz no cinema seria justamente a situação em que não se vê a pessoa que fala, mas cujos indícios estão presentes no filme. Tal presença seria diferente daquela de um narrador-comentador claramente deslocado do enredo. Chion (2004) chama a atenção para uma voz que se constitui personagem, “um ser de um tipo particular, um tipo de sombra falante e atuante que chamamos de *acousmêtre*, isto é, um ser acusmático” (p. 32). Esse personagem-voz, por conservar um pé na imagem e outro fora do retângulo da tela, na iminência constante de ser visto (mesmo que isso nunca aconteça) constitui um elemento de desequilíbrio. Essa tensão pode advir do fato de a voz acusmática remeter à vida amniótica marcada pela escuta de sons indistintos dissociados de imagens.

Nessa construção, Nader lança mão de recursos narrativos que não diferem muito da criação de uma obra de ficção, como arcos dramáticos, escolha de determinadas passagens dentro de uma história maior e desenvolvimento de personagens. O registro do ato performático da própria fala realizado por Leonilson, na intenção de uma posteridade, opera no desejo de reter uma memória que, como aponta Derrida (2001) em *Mal de arquivo*, está sempre ameaçada por um desaparecimento (“pulsão de morte x pulsão arquiviolítica”). No livro, o autor demonstra como a psicanálise foi fundamental para tensionar a problemática do arquivo, por trabalhar essencialmente com o inconsciente. Ao estudar e elaborar a teoria da psicanálise, Freud depara-se com uma teoria do arquivo, para além de uma teoria da memória. Como afirmam Andrade et al. (2018, p. 30) no verbete “Arquivo” do *Indicionário do contemporâneo*, “sem arquivo a falta constitutiva do sujeito, a ausência de uma verdade, seria insuportável, mesmo que o arquivo e a tentativa de lê-lo nunca outorguem uma verdade definitiva”.

Assim como a memória, nenhum arquivo é completo. Recorrendo novamente a Derrida (2014), desta vez em *Essa estranha instituição chamada literatura*, vemos que, sendo desatrelada historicamente de uma verdade, a literatura como instituição ocidental recente faz com que seja possível escrever sobre qualquer assunto sem julgamento superior. Em determinada passagem de *A paixão de JL*, composto por ficções pessoais do personagem (expressão usada em uma das cartelas iniciais do filme), Leonilson fala sobre expor sua subjetividade por meio de suas obras delicadas num contexto de convulsão política e social: “Acho que a maioria das pessoas ‘tá completamente louca, sabe, com a situação do país. E eu acho o máximo de repente no meio desse *heavy metal* todo que é o mundo da gente, assim, todo mundo lutando pela sobrevivência, maior loucura total, e tem um cara que dedica o tempo dele pra fazer uma obra de arte, uma coisa delicada, uma coisa amorosa, romântica, sabe, e coloca isso a público, entrega o coração dele nas mãos das pessoas, nos olhos das pessoas”. Além de entregar seu coração a público por meio de suas obras, Leonilson entregou indiretamente sua voz ao diretor Carlos Nader, que moldou os fragmentos da fala do artista para conceber seu filme. Nader, para quem os protagonistas de seus filmes estão sempre em combate com a finitude da vida (Nader, Jesus, Bethônico, 2016, p. 113), apropria-se das lacunas do inventário sonoro de impressões de Leonilson

para manusear esse arquivo de maneira que ele sirva a sua leitura sobre Leonilson e à própria vivência do diretor em relação ao mundo.

Quando se trata de um material que envolve dados biográficos, tal conduta pode ser sujeita a questionamentos éticos. Nader assume o risco, não sem esclarecer, com as informações por escrito no início do filme e em entrevistas, que não se trata de um retrato real de José Leonilson, mas um recorte de um ponto de vista particular. Mais ainda, para ele, “a criação de um personagem é a criação de um ser mítico, é como se você extraísse da pessoa o semideus que está dentro dela, o orixá que está dentro dela” (Nader, 2021, s.p.) – os elementos biográficos entram nesse jogo entre “criar” e “extrair” seres míticos das pessoas. A leitura de Nader parte de um diário que não era puramente confessional, mas fruto de uma intenção artística, gesto de alguém que inscreveu em seus trabalhos traços autobiográficos (“Uma tela não é muito diferente de uma manhã minha”, diz Leonilson no filme).

O uso do personagem-voz Leonilson joga com a ideia de tensão entre ausência e presença. Não temos contato com o corpo encarnado do artista no filme, e o engenhoso trabalho de montagem lança mão de artifícios que incorporam tal ausência, mantendo-nos em constante atenção ao fluxo de associações. A corporeidade vem à tona na tessitura de camadas do filme: junto com a voz como condutora e centro irradiador, entram obras de Leonilson do período compreendido pelo diário, filmes por ele comentados, noticiário televisivo da época, além de algumas imagens poéticas complementares de arquivo ou criadas especialmente para o filme, assim como a trilha sonora instrumental.

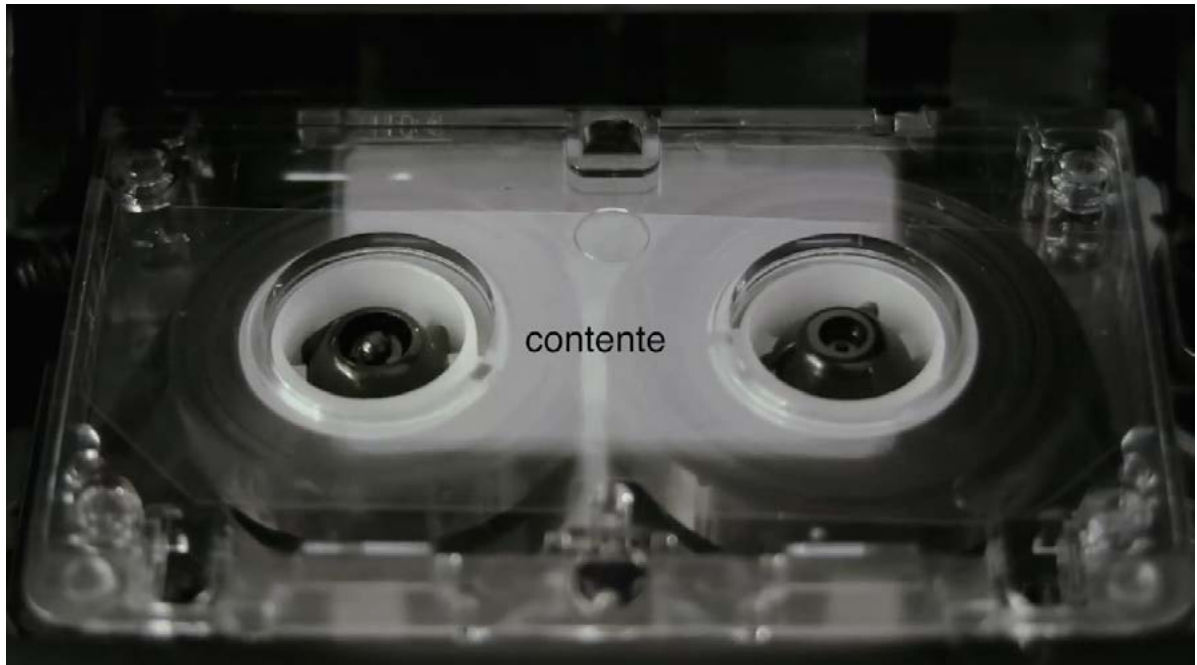
Um recurso verbivocovisual recorrente é a inscrição de palavras sobre as imagens, transcrevendo e destacando determinadas falas do personagem. A sobreposição dos caracteres na imagem remete ao procedimento artístico de Leonilson, que inseria palavras em seus desenhos, pinturas e bordados. As palavras nas obras de Leonilson despertam a intensidade de uma vocalização muda que Meschonic (2006) reconhece na escrita. No filme, as inscrições sobre o plano do gravador também reforçam a intensidade do que é emitido pela voz, chamando atenção ao mesmo tempo para a materialidade do suporte sonoro (não ficam de fora ruídos característicos de sujeira nas fitas e das teclas do aparelho quando acionadas). Em dado momento, Leó diz: “tô me sentindo até contente de falar com você, o gravador”. O apelo pela interlocução (que desperta compaixão) faz

lembrar Barthes (2004, p. 4) quando, ao relacionar fala, transcrição e escrita, ressalta a função fática da linguagem:

quando falamos, queremos que o interlocutor nos escute; despertamos, então, a sua atenção mediante interpelações vazias de sentindo (do tipo: ‘*alô, alô, está me ouvindo?*’); muito modestas, essas palavras, essas expressões têm, entretanto, algo de discretamente dramático: são apelos, modulações – eu diria, pensando nos passarinhos: cantos? – através dos quais um corpo procura outro corpo.

A voz de Leonilson, mediada pelo gravador, parece querer atingir o ouvido alheio. O artista fala ao gravador como forma de expurgar dores, aliviar angústias e preencher vazios. Como afirma Cavarero (2011, p. 29), “o ato de falar é relacional: isto que, nele, sempre e acima de tudo se comunica, para além dos conteúdos específicos que as palavras comunicam, é a relacionalidade acústica, empírica e material das vozes singulares”.

Figura 3
“contente de falar com você,
o gravador”, *frame* de *A*
paixão de JL



Ao assistir a *A paixão de JL*, tem-se de lidar com a experiência da escuta que gera alguma inquietação, na convivência com um som que, ao mesmo tempo que está em toda parte durante o filme, potencializa a ausência daquele que fala. Derrida (2001), em *Espectros de Marx*, fala do “efeito de viseira” na figura do fantasma do pai de Hamlet. A extensão do elmo, parte da armadura medieval do personagem shakespeariano, permitiria que ele visse sem poder ser visto, reforçando sua condição espectral. No filme em questão, há um trecho do diário em que Leonilson se queixa da observação de alguém ligado ao meio das artes visuais que critica o aspecto nitidamente pessoal de suas obras. A inscrição do sujeito Leonilson se dá, além de via a grande quantidade de obras e informações biográficas que aparece no filme, por sua voz, marca inequívoca da individualidade.

A típica liberdade com a qual os seres humanos combinam as palavras, mesmo comprovando-a, nunca é um indício suficiente da unicidade de quem fala. A voz de quem fala é, pelo contrário sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece [...] no caso de uma canção (Cavarero, 2011, p. 18).

Ao mesmo tempo, não vemos o corpo que emite essa voz, que acaba por ocupar no filme esse lugar de liminaridade, de algo que não é da ordem corpórea nem do espírito. A voz do personagem é uma presença ausente, ou uma ausência presente – a tal “ressonância sinistra” própria do som que, como sugere Toop (2010, p. 12), tem relação com o irracional e o incompreensível, algo que se deseja e se teme simultaneamente. Como afirma Steven Connor (2012, s.p.), “a maior transgressão colocada pela possibilidade de gravação da voz é a possibilidade de dizer com verdade ‘estou morto’”, com a ressalva de que “esta é uma morte em vida a que nos habituamos calma e alegremente”.⁴ Não diria, contudo, ser um hábito passivo, já que as conexões dessa voz espectral com demais camadas agenciadas na montagem demandam uma posição ativa do receptor. “Escutar é, afinal, sempre uma forma de espionagem”,⁵ afirma Toop (2010, p. 15).

⁴ No original: *The greatest transgression posed by the possibility of voice recording is the possibility of saying truthfully ‘I am dead’. But this is a death-in-life to which we have become calmly and cheerfully accustomed.*

⁵ No original: *Listening, after all, is always a form of eavesdropping.*



Figura 4
Manejando a voz do outro,
frame de *A paixão de JL*

Com hipótese relacionada à presença de uma forte tradição oral e auditiva no Brasil, Marília Librandi (2014) propõe o conceito de escritas de ouvido para caracterizar a prosa de alguns autores canônicos da literatura brasileira, como Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa.⁶ As obras de tais escritores, mesmo que com características distintas entre si, apresentariam o traço comum de denotar um toque de improviso, como se as vozes dos personagens assumissem o ato da escrita, em irmandade criadora:

como se estivessem sendo elaboradas aqui e agora, de improviso, sem um controle prévio de seus autores efetivos, que se tornam, digamos assim, tomados por sua própria escritura e assombrados por seus duplos, que os destituem do controle da autoria. [...] É a voz desses personagens-autores supostos que guia a construção da narrativa, passando a ser o autor efetivo não aquele que escreve, mas aquele que ouve, e segue a direção que a voz de seus personagens-autores indica (Librandi, 2014, p. 145).

⁶ Em curso realizado por Marília Librandi em 2021, a autora associa o uso do símbolo do infinito (∞), que fecha o romance *Grande sertão: veredas* e está presente em anotações manuais de Rosa, à representação de um par de orelhas.

Carlos Nader parece ser atravessado por situação semelhante, ao desenvolver uma espécie de roteiro ou montagem de ouvido. Ele chega a usar a expressão “parceria póstuma” para se referir ao processo criativo de *A paixão de JL*. A diferença é que a voz de Leonilson não foi criada por Nader, como, por exemplo, Rosa criou a fala de Riobaldo. Mas a fala bruta contida no diário de Leonilson, como Nader afirma, não chegava a constituir uma história necessária para o filme que queria construir; então o diretor molda essa narrativa ao manipular os pedaços de discurso do artista. A pilhagem de fragmentos sonoros e visuais diversos e a criação de novos sentidos para esse material mimetizam a escrita em camadas de Leonilson, cuja produção mais conhecida é caracterizada por inscrições em diferentes superfícies: lápis sobre papel, tinta sobre tela, linha ou outros materiais bordados sobre pano. O “movimento de enrolamento” e a “paciência quase mimetológica” de que fala Bailly (2017, p. 21), a respeito do gesto do ensaísta em seu investimento na forma, “tem como efeito, naturalmente, deslocar o ritmo crítico e reforçar o investimento da escrita”. O autor considera que o que mantém essa paciência descritiva no ensaio literário “é a vontade de compreender, o desejo de apreender o sentido da imagem, mas mantendo-se em contato com aquilo que, nela, está sempre fugindo” (p. 20). Tal enredamento é parte do procedimento que pode ser observado na construção do filme de Nader em torno de seu personagem. O esmero na forma de contar uma história particular parece ser maior que a preocupação com a informação sobre um conteúdo claramente inteligível e digerível. Como descrito na sequência de abertura do filme tratada no início deste ensaio, o material de arquivo utilizado não é explorado de maneira jornalística ou mesmo como em documentários mais convencionais que perseguem um significado. O uso de fragmentos de representações midiáticas de massa, como reportagens de telejornais, videocliques, novelas e filmes, tem seu aspecto público duplamente atravessado: de início, pela experiência do personagem Leonilson em seu diário oral; e posteriormente na montagem do filme, quando Carlos Nader mimetiza a voz do personagem com sua própria subjetividade. Esse gesto de enredamento estimula, como pensa Gervaiseau a respeito do filme ensaio em geral, uma habilidade para reflexão de quem assiste, “para que ele possa, tomando consciência das lacunas da representação, melhor apreender a complexa textura do conjunto de ocorrências que compõe a dimensão propriamente humana e/ou histórica das experiências vividas” (Gervaiseau, Mello, Almeida, 2015, p. 7).

Já que se falou em paciência descritiva, permito-me então usar novamente o recurso da descrição de mais uma das muitas associações de que o filme é feito, para seguir na ideia de mimetismo entre forma e tema. Enquanto ouvimos Leonilson comentar o fim de um relacionamento, vemos, por inteiro e em detalhes, algumas de suas obras que, acompanhadas do áudio, sugerem o sentimento de solidão. Há uma montagem rápida de fragmentos curtos de rapazes ambientados no mar, fundidos ao insistente plano do gravador. Logo compreendemos tratar-se do videoclipe de *Cherish*, um *hit* da época, em que Madonna canta sobre o desejo de um relacionamento estável depois de tantas decepções amorosas. Na banda sonora, Leó começa a fala com a voz firme informando o dia do mês. Conta que havia colocado o disco da cantora com a música em questão e o tom da voz esmorece um pouco quando ele diz que havia chorado ao ouvir o disco. Com a voz ainda tristonha, fala sobre uma instalação que estava produzindo: um vestido que teria a barra bordada com os dizeres: “O que você desejar. O que você quiser. Eu estou pronto para servi-lo”. A imagem mostra a obra por inteiro e depois em detalhes do bordado que, ao lado da última palavra, inclui dois peixes com as bocas ligadas por um fio. Há uma fusão para um plano do clipe que mostra um ser híbrido, um homem com cauda de animal marinho. Nova fusão mostra o recorte de outra obra de Leonilson com uma dupla de peixes bordados em pérolas que, no corte para o plano geral, revela-se costurada no centro de um lenço. Obras afluentes alternam-se em fusão com mais passagens do clipe, e a voz de Leó, agora um pouco mais acesa, fala de sua preferência sexual por homens, apesar de se sentir atraído por mulheres. Ele expõe o temor pelo risco de contrair o vírus HIV, a grande assombração daquele tempo, que o colocava em contato com o medo e o preconceito: “ser *gay* hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na Segunda Guerra Mundial, sabe? O próximo pode ser você, a praga tá aí pronta pra te pegar”. Mas logo depois ele diz que o temor também lhe dava a determinação de permanecer forte, “cheio de vontade, homem-peixe, com o oceano inteirinho pra eu nadar”. A ideia de oceano pode nos levar ao pensamento da bolha sonora em que somos gestados por meses antes de sermos lançados ao mundo da prevalência das imagens, que acaba reduzindo o atributo antes misterioso do som a um efeito de causa e consequência. Neste ambiente protegido, “estamos todos unidos pela condição furtiva, porém impotente, de escutar, incapazes de identificar o que ouvimos quando sua

operação é realizada em outro espaço, totalmente além de nossa experiência como seres não nascidos” (Toop, 2010, p. 14).⁷

Voltando à ideia da relação mimética entre forma e personagem, pode-se dizer que, com a conduta que adota no filme, Nader parece abraçar para si esse caráter híbrido do homem-peixe que nada por entre a variedade de sentidos que a livre combinação de camadas de imagens e sons faz emergir. O uso do material que constrói a sequência retratada vai além de uma mera ilustração ornamental do conteúdo da voz do diário. Na cesura delicada de sobreposições entre os planos, há uma dimensão intelectual própria da forma do ensaio que não sai de vista, mesmo se tratando de um filme altamente afetoso. Novamente, está em jogo a ideia de uma paciência descritiva que seria mais próxima de uma preparação do que um esclarecimento, algo da ordem de uma repercussão, um eco (Bailly, 2016, p. 20).

Figura 5

Homem-peixe, com o oceano inteiro para nadar, *frame* de *A paixão de JL*



⁷ No original: *all of us are unified by the furtive yet helpless condition of eavesdropping, unable to identify what we hear when its operation is enacted in another space, entirely beyond our experiences unborn beings.*

Em outro momento do filme, Leonilson compara-se ao personagem interpretado pelo ator Harry Dean Stanton em *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, o andarilho que vaga aparentemente sem rumo pelo deserto texano. A voz de Leó, misturada à trilha marcante de Ray Cooder que acompanha a caminhada de Stanton, nos diz: “às vezes acho uns carinhas que eu fico apaixonado e aí eu... acho que eles são o lugar que eu ‘tô procurando... mas eles são uma paisagem linda no meu caminho”. O plano em grande-angular da paisagem árida e ocre funde-se com o detalhe de um bordado sobre feltro onde se lê: “El desierto”.

Figura 6

Escrita de Nader sobre obra
de Leonilson, *frame* de *A
paixão de JL*



Arlette Farge (2017, p. 71) compara a figura do andarilho ao historiador que, na lida com arquivos em busca de traços de seu objeto, tem de enfrentar suas inerentes lacunas. Podemos pensar, em *A paixão de JL*, a imagem do andarilho desdobrada em três camadas: o personagem Travis do filme de Wenders; Leonilson, que se vê como tal; e Carlos Nader, no seu trabalho de busca de vestígios do personagem a partir de um acervo de sons e imagens, e na disposição desses materiais de diferentes proveniências na criação do filme. O diretor transforma o vazio da voz sem corpo dos diários em uma paisagem sonora e visual de elementos delicadamente combinados. Vazio é também um sentimento expressado pelo personagem no filme, já com a saúde debilitada: “Hoje é sexta-feira, 6 de setembro. À noite, já. E eu agora tô sentindo um vazio, assim, não tenho nenhuma direção, tô sem nenhuma direção pra correr. É horrível, eu simplesmente não sei o que fazer. Vazio”.

“O silêncio para mim é uma espécie de ruído. Quanto mais você se concentra no chamado vazio, mais informação você percebe dentro dele”, afirma David Toop (2012 s.p.) sobre o suposto vácuo sonoro.⁸ Tal situação é notável em certas ambientações arquitetônicas fechadas, como por exemplo em igrejas, onde o excesso de silêncio produz ruídos. Assim, avancemos momentaneamente à parte final do filme de Nader, que mostra o último trabalho de Leonilson, uma instalação *site specific* concebida para a Capela do Morumbi em São Paulo (obra que o artista não chegou a ver pronta em 1993). Em plano geral, vemos o ambiente austero da capela, que sugere a memória de uma reverberação sonora singular com seu eco característico (mesmo que no filme a opção seja por inserir uma música instrumental de fundo). Há duas cadeiras vazias, dispostas lado a lado, cobertas cada uma por uma camisa branca com bordados nas lapelas. Planos mais próximos revelam os dizeres “da falsa moral” em uma camisa e “do bom coração” noutra. Pendurada num cabide, uma terceira camisa traz, inscrita em linha, a palavra “Lazaro”, remetendo à figura indesejada porque acometida por doença infecciosa. A voz de Leonilson, que vínhamos acompanhando ao longo do filme, parece ressoar no profundo vazio físico e simbólico de sua obra póstuma

⁸ No original: *The more you focus on so called emptiness or void, the more you find within it, the more information you perceive.*

exposta naquele determinado ambiente. Voltemos ao vazio ruidoso do silêncio definido por Toop (2010, p. 15):

Pelo silêncio, ficamos frente a frente conosco, mas o som pode entrar no silêncio, como um intruso novamente, uma questão dirigida à realidade tangível perante os olhos. “Pode-se olhar para o olhar”, escreveu Marcel Duchamp, “não se pode ouvir a escuta”. Por meio dessa estranha anomalia dos sentidos, da forma como percebemos o mundo e da forma como representamos essas percepções, afinamos o nosso ouvido para ouvir o que nunca poderia estar lá.⁹

O sentimento de vazio expressado na voz de Leonilson e o vazio da ausência que a voz acusmática carrega são incorporados à feitura de *A paixão de JL*, que vai se fazendo penetrar nas franjas do personagem, manejando fragmentos da voz e criando sentidos com novos elementos, em um caminho experimental e subjetivo.

Ao mergulhar no mar de possibilidades de caminhos do diário oral de Leonilson, Carlos Nader, em gesto afetivo, faz conviver delicadamente uma miscelânea de fragmentos. Valendo-se de um procedimento que dá atenção aos pormenores contidos nos vestígios de uma voz acusmática, abre frestas para tentar produzir, no lugar de uma verdade definitiva sobre o personagem, experiências de diálogo com esses sinais. A respiração, as pausas, os diferentes tons e ritmos da voz de Leó fazem parte das pistas que aos poucos dão forma ao recorte do artista construído pelo filme.

Bailly rememora o paradigma indiciário, um conceito elaborado por Carlo Ginzbourg para definir o procedimento de leitura dos rastros e interpretação dos indícios que guiaram os *Homo Sapiens* por milhares de anos. Tais ferramentas acabaram por ser encontradas muito posteriormente, no século 19, em ciências como a medicina, a psicanálise e a literatura de romance policial, que inferem causas a partir de efeitos, trabalhando com pormenores de experiências individuais. Bailly (2017, p. 14) então associa a noção de indício à ideia de engate, que, no ensaio

⁹ No original: *Trough silence we come face to face with ourselves, but into silence sound may enter, intruder again, a question directed at tangible, visible reality. ‘One can look at seeing,’ wrote Marcel Duchamp, ‘one can’t hear hearing.’ Through that strange anomaly of the senses, the way we perceive the world and the ways in which we represent those perceptions, we strain to hear what can never be there.*

assinala o começo, o ponto de partida, a irrupção, e indica também a retomada, a conexão: não aquilo que acontece quando duas peças de um quebra-cabeça se unem, mas o que ocorre se saltamos de um ponto a outro, como quando seguimos o que é chamado de passo japonês, que se diz em inglês, acredito, *stepping stone*. Um percurso que não seria, por consequência, nem uma pura consecução lógica, nem um movimento errático, e muito menos um tipo de via média com propriedades de ambos, mas sim um livre desdobramento e uma travessia atenta movida por uma espécie de avidez.

A paixão de JL é todo permeado por um engate: um aparelho, que é ao mesmo tempo gravador e reproduzidor da voz do personagem, é engatado desde o início do filme, e sua imagem recorrente dá forma à voz de Leonilson, que é o engate/indício primordial na construção do filme. O longa-metragem de Nader é movido pelo desejo ávido de um olhar sobre a travessia de Leonilson e, longe de investigar e reproduzir a biografia do artista em normas convencionais, produz conexões poéticas engatadas pela voz do artista. Em seu percurso tateante, *A paixão de JL* segue o rastro desse homem-peixe José Leonilson pelo azul infinito de seu oceano, formando um cardume com as muitas vozes que compõem o artista e o diretor em sua experiência diante do mundo. Ainda segundo Bailly (2017, p. 23), a partir do engate, algo se ensaia, sendo o ensaio “extensível porque se estende, porque se verte. Vertendo-se assim, ele se ilimita, transbordando sobre os outros gêneros e transbordando também de si mesmo. Às vezes sabe para onde vai; outras vezes se perde no caminho”.

O jogo com arquivos de diferentes temporalidades e espacialidades produz uma síncope, que remete ao conceito de anacronismo próprio das imagens segundo Didi-Huberman. O autor desenvolveu a ideia a partir de uma situação por ele experienciada no Convento de São Marcos, em Florença. Ao deter-se sobre um afresco de Fra Angelico, um tecido pintado no século 15, sua memória relacionou a imagem aos traços de Jackson Pollock. Para o autor, o olhar (“parar diante do pano”) deve considerar não apenas o tempo da imagem, mas sua sobrevivência. O anacronismo da imagem não seria uma negação do tempo histórico, mas a tensão entre múltiplas temporalidades sobrepostas por uma operação de montagem:

o anacronismo parece emergir na *dobra exata da relação entre imagem e história*: as imagens, certamente, *têm* uma história; mas o que elas *são*, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma – um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão – na história. Sobretudo, não quero dizer que a imagem é “intemporal”, “absoluta”, “eterna”, que ela escapa por essência à historicidade. Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa (Didi-Huberman, 2015, p. 31).

Em *A paixão de JL*, há o ritmo constante de associar materiais de arquivos distintos em diálogo. Ao filme, não interessa tanto cada material em si, mas o que eles fazem na sua relação dialógica (talvez por isso as obras de Leonilson não sejam identificadas pelos respectivos títulos quando aparecem, sendo frequentemente reveladas em detalhes recortados antes de aparecer por inteiro). O recurso contumaz de fusões lentas e sobreposições potencializa a ideia do atravessamento no espaço-tempo. As imagens e sons atuam como astros em constelação que, “na contradança das cronologias e dos anacronismos” (Didi-Huberman, 2015, p. 42), convivem na mesma galáxia, alguns com anos-luz de distância entre si, outros que já se transformaram em poeira estelar e que, do ponto de vista da Terra, parecem estar todos no mesmo plano da abóbada celeste.

Os arquivos variados do filme configuram vestígios de um passado e, quando agenciados de maneira rizomática na montagem, geram novas significações em contato com o tempo em que o filme é acessado. Em determinado momento, os apresentadores do *Jornal Nacional*, Cid Moreira e Sergio Chapelin, com suas imponentes vozes masculinas, dão a notícia de um suposto dia histórico para o Brasil, quando da abertura de um processo de *impeachment* contra o presidente Collor. As imagens dos jovens caras-pintadas a tomar as ruas são intercaladas pelo registro de uma obra de Leonilson com as palavras “perversos” e “inocentes” escritas em tom pouco visível sobre as cores verde e amarelo. Em seguida ouvimos um trecho do diário em que ele relata o alívio sentido com o fim do uso da medicação antiviral (“cada vez que eu tomava, parecia que eu estava envenenando meu corpo”) sobre novas imagens dos manifestantes eufóricos. A associação das cores da bandeira brasileira com a ideia de toxidade faz um

comentário político em um filme que foi lançado nos cinemas em 2016, ano marcado pelo golpe que depôs a presidenta Dilma Rousseff, empurrando o país em um abismo institucional. Depois de termos atravessado quatro longos anos sob as agruras de um governo de extrema-direita, a ressignificação das imagens no filme ativa ainda mais forças passadas no presente, dando a cada arquivo o caráter de “cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes” (Didi-Huberman, 2012, p. 215).

Conforme o filme avança, e especialmente após a revelação do exame positivo para o HIV, a voz de Leó, que antes apresentava certa musicalidade levemente eufórica, vai ganhando contornos mais densos. Com a piora da doença, experienciamos alguns momentos de delírio na voz de Leonilson, e a distinção entre a realidade e o plano dos sonhos fica turva. Numa dessas alucinações, o artista se imagina como “um monte de energia circulando”. Descreve a visão de espirais enormes em volta de seu corpo. Sente entrar e sair de túneis que se misturavam a sua coluna vertebral. O esforço para emitir a fala no estado de saúde debilitado em que se encontrava provoca um certo desfazimento da palavra e a voz é tornada um ingrediente sonoro sem o componente semântico que lhe é naturalmente atribuído. Ele ainda emite sons não articulados, como um silvo ou assobio. A montagem de imagens desse trecho é composta por diversas referências já mostradas no filme, sobrepondo-se umas às outras. A sensação é aquela de um filme da vida a passar diante dos olhos na iminência da morte – uma montagem definitiva da vida, como sugeria Pasolini. Para ir mais além, essa passagem criada no filme faz todas as vozes que as imagens públicas evocam se fundir com a voz oculta do diretor e a voz da presença ausente do personagem Leonilson, como se todas elas pudessem se encontrar no sonho delirante do artista ao sair de si.

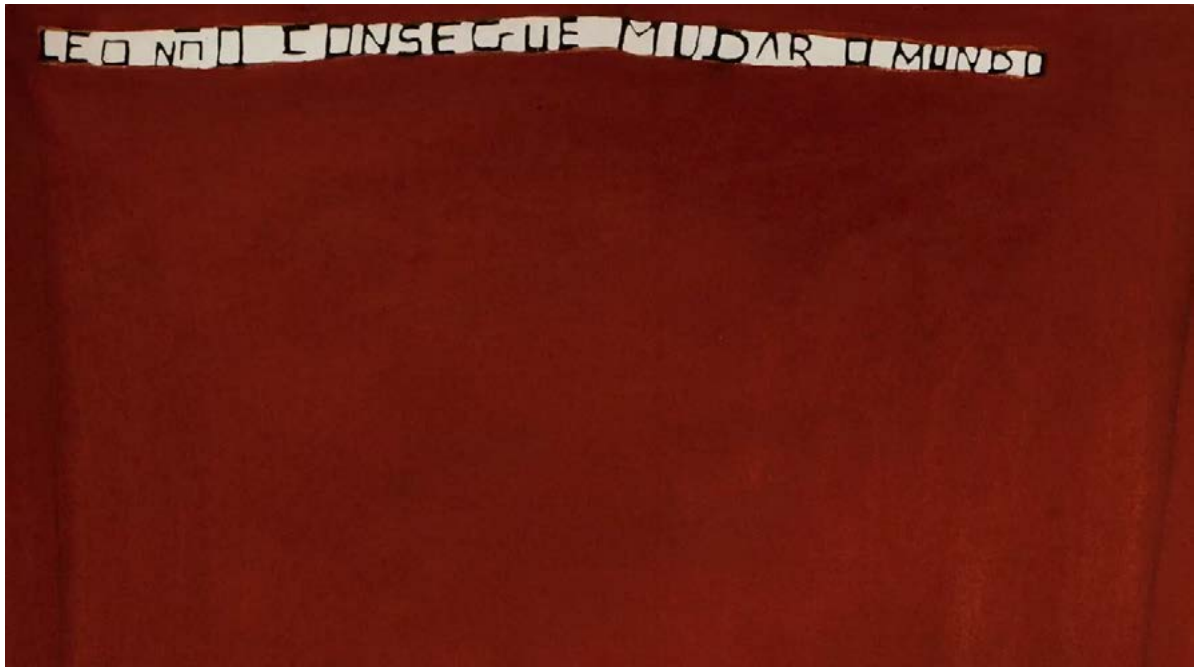
A melancolia da voz de Leonilson retida nas fitas parece carregar uma dor anacrônica. No Brasil, vivemos a agonia particular de um país que vem recalando o padecimento de um passado ditatorial há mais de três décadas, com (necro) políticas de Estado que seguem torturando e matando pobres, pretos e indígenas, que não por acaso foram as maiores vítimas fatais da pandemia de covid-19. Um governo militarizado, enquanto vigente, tratou os campos da arte e do conhecimento como inimigos, e seus seguidores ainda insistem em disseminar o ódio. Enquanto o vírus da ira, da angústia e da perplexidade pairar sobre nossas cabeças, “[o] que pode a arte é lançar o vírus do poético no ar” (Rolnik, 2009,

p. 102). Ouvir a fala repleta de sentimentos e reflexões de um artista brasileiro, gravada durante o processo de redemocratização do país, cria um movimento potente de sobreposição de temporalidades. O ato de gravar sua voz em um diário confessional deve ter ajudado Leonilson a atravessar os momentos mais dolorosos da doença, e o que Nader faz dessa voz em seu filme funciona como uma espécie de antídoto contra um mundo ainda doente.

Queremos ser escutados porque queremos nos curar de nós mesmos e, ao ouvir nossa própria voz, sentimos – ou deveríamos, como única obrigação vital, sentir – o prazer que essa operação põe na nossa própria existência; queremos ainda falar de volta, dizer, atender, responder, porque também queremos curar os outros (Beber, 2021, p. 101).

O compartilhamento de uma voz que sonha opera no sentido de uma cura. *A paixão de JL*, em gesto de costura afetuosa, age no campo da micropolítica e injeta um ar de delicadeza oportuno quando vislumbramos no horizonte futuros menos sufocantes.

Figura 7
Detalhe de obra de Leonilson,
frame de *A paixão de JL*



Maria Altberg é editora audiovisual, mestre em artes da cena pela UFRJ e doutora em letras/literatura, cultura e contemporaneidade pela PUC-Rio.

Referências

- ANDRADE, Antonio et al. Arquivo. In: PEDROSA, Celia et al. (orgs). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- A PAIXÃO DE JL. Direção: Carlos Nader. Brasil, 2016.
- A PALAVRA. Direção: Carl Dreyer. Dinamarca, 1955.
- BAILLY, Jean-Christophe. O ensaio, uma escrita extensível. Trad. Leda Cartum e Laura Erber. In: *O ensaio e a anedota*. Rio de Janeiro: Zazie, 2017, p. 5-23.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. Da fala à escrita. In: *O grão da voz*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 1-7.
- BEBER, Bruna. *Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CHION, Michel. *La voz en el cine*. Trad. Maribel Villarino Rodríguez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.
- COM O OCEANO INTEIRO PARA NADAR. Direção: Karen Harley. Brasil, 1997.
- CONNOR, Steven. Panophonia. 2012. Disponível em: <http://stevenconnor.com/panophonia>. Acesso em 20 ago. 2022.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileire Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A história da arte como disciplina anacrônica. In: *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 15-68.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós, Revista do Programa de*

- Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v.2, n. 4, p. 204-219, 2012.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- GERVAISEAU, Henri Arraes; MELLO, Jamer Guterres de; ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. *Intexto*. Porto Alegre, n. 32, p. 4-14, 2015.
- HOMEM COMUM. Direção: Carlos Nader. Brasil, 2013.
- LIBRANDI, Marília. Escritas de ouvido na literatura brasileira. *Literatura e Sociedade*, v. 19, n. 19, 2014.
- MESCHONIC, Henri. *Linguagem: ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- NADER, Carlos. *Documentário autoral. Curso com Carlos Nader*. 2021. Disponível em [youtube.com/watch?v=JtuGWjv30cI&t=143s](https://www.youtube.com/watch?v=JtuGWjv30cI&t=143s). Acesso em 16 mai. 2023.
- NADER, Carlos; JESUS, Eduardo Antonio de; BETHÔNICO, Mabe. Entrevista com Carlos Nader. *Pós, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p.110-117, 2016.
- PAN-CINEMA PERMANENTE. Direção: Carlos Nader. Brasil, 2008.
- PARIS, TEXAS. Direção: Wim Wenders. Alemanha, França, 1984.
- ROLNIK, Suely. Furor de arquivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, p. 96-105, 2009.
- SAER, Juan Jose. O conceito de ficção. Trad. Joca Wolff. *Sopro, Desterro*, n. 15, p.1-4, 2009.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade. *Doc On-line*, n. 26, p. 25-35, 2019.
- TOOP, David. *David Toop on making sound*. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-nYdsNqHo1g>. Acesso em 7 jul. 2020.
- TOOP, David. *Sinister resonance: the mediumship of the listener*. New York: Continuum, 2010.

Artigo submetido em agosto de 2024 e aprovado em outubro de 2024.

Como citar:

ALTBERG, Maria. Espectro vocobiográfico: costurando vestígios de uma voz em *A paixão de JL*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 48, p. 116-140, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>