

## Diário de um homem-peixe: as fronteiras entre o autobiográfico e o biográfico no documentário *A Paixão de JL*, de Carlos Nader<sup>1</sup>

Jamer Guterres de MELLO<sup>2</sup>  
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

Gabriela Machado Ramos de ALMEIDA<sup>3</sup>  
Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), Canoas, RS

### Resumo

Este artigo se propõe a analisar o documentário *A Paixão de JL*, de Carlos Nader, com o propósito de compreender as passagens entre o biográfico e o autobiográfico na obra. Produzido a partir de diários registrados pelo artista plástico José Leonilson em fitas k7 entre os anos de 1990 e 1993, o filme apresenta uma dimensão biográfica que tenta operar como um “retrato” do personagem biografado que só existe na medida em que se vale dos registros autobiográficos produzidos por ele próprio. No entanto, ao utilizar os diários em áudio como narração autobiográfica para o filme e ilustrar a sua dimensão visual com obras também produzidas pelo artista, Nader opera um gesto autoral que associa a obra de Leonilson com suas reflexões sobre a sua vida afetiva, sua sexualidade, a descoberta da infecção por HIV e alguns fatos históricos que ocorreram no Brasil e no mundo na mesma época.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro; Documentário biográfico; Autobiografia; Cinema experimental; Carlos Nader.

### 1. Introdução

“O conteúdo desse filme apresenta ficção e realidade”. É a frase que aparece logo no início do filme *A Paixão de JL* (Carlos Nader, 2015). Em seguida, é exibida a imagem de um desenho bastante minimalista de um homem sem rosto, com a inscrição *Truth-Fiction* atravessando seu corpo. É a obra *Favorite Game*, feita pelo artista plástico José Leonilson no final de 1990, em Amsterdã. Num primeiro momento, um olhar um pouco menos atento poderia inferir que se trata de uma intenção bastante didática, quase um excesso, sobretudo pela designação francamente direcionada ao espectador, indicando que nem tudo aquilo que

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM). Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: [jamermello@gmail.com](mailto:jamermello@gmail.com).

<sup>3</sup> Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora dos cursos de Jornalismo e Produção Audiovisual da ULBRA. E-mail: [gabriela.mralmeida@gmail.com](mailto:gabriela.mralmeida@gmail.com).

será encontrado no decorrer do filme é estritamente factual. No entanto, com uma observação mais cuidadosa, é possível perceber que este não é apenas um aspecto da estrutura narrativa da obra. É, também, a essência do material que dá corpo a este documentário.

*A Paixão de JL* é o filme mais recente de Carlos Nader, cineasta que vem obtendo reconhecimento como um dos principais documentaristas brasileiros na última década com filmes como *Pan-Cinema Permanentemente* (2008), *Homem Comum* (2014) e também *A Paixão de JL*. O documentário recebeu em 2015 os prêmios de melhor longa-metragem nos festivais É Tudo Verdade e Mix Brasil, e também o prêmio especial do júri no Festival de Havana, em Cuba. O filme produz um relato bastante íntimo sobre o período final da vida de Leonílson. Nascido em Fortaleza em 1957, tendo passado a maior parte de sua vida em São Paulo, o artista resolveu gravar um diário em fitas k7, registrando sua intimidade, seu cotidiano e seus dramas pessoais em tom confessional. Os registros datam de janeiro de 1990 até sua morte por decorrência do HIV, em maio de 1993.

Este artigo apresenta uma breve análise do filme *A Paixão de JL* com a proposta de olhar o encontro entre o biográfico e o autobiográfico em um filme que é descrito pelo próprio realizador como obra produzida a “quatro mãos”<sup>4</sup>. O trabalho busca compreender a incursão autoral do cineasta em um filme que se apresenta como biografia de alguém que já morreu e que, no entanto, se baseia nesta espécie de diário autobiográfico deixado pelo personagem.

O artigo está dividido em dois momentos: uma discussão inicial sobre o interesse pelo biográfico na obra de Carlos Nader e, posteriormente, a análise do filme a partir da seleção de alguns trechos que permitem perceber a dimensão ao mesmo tempo biográfica e autobiográfica da obra, observando a relação entre os relatos confessionais registrados em áudio por Leonílson e a montagem do filme, momento em que o cineasta faz com que estes relatos dialoguem com a própria obra do artista.

## 2. O interesse pela biográfico na obra documental de Carlos Nader

---

<sup>4</sup> Embora o trabalho se debruce exclusivamente sobre a obra de Carlos Nader, é possível apontar o interesse pelo autobiográfico e pela valorização de uma voz subjetiva no documentário como uma característica marcante da produção brasileira recente, verificável em filmes como *Elena* (Petra Costa, 2012) e *Mataram meu irmão* (Cristiano Burlan, 2013), em que a voz subjetiva dos realizadores aparece associada ao trauma da perda dos irmãos (embora em circunstâncias completamente diferentes); em *Um passaporte húngaro* (Sangra Kogut, 2002) e *33* (Kiko Goifmann, 2003), que são filmes de busca; em *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), sobre o reencontro da realizadora com seu pai e as questões que emergem deste contato, ou mesmo em *Santiago*, de João Moreira Salles (2007), já bastante analisado pela teoria brasileira do documentário como um filme marcado por um traço ensaístico e ao mesmo tempo autobiográfico. Ver BERNARDET, 2005; LINS e MESQUITA, 2008a; LINS e MESQUITA, 2008b).

A vertente biográfica é um traço constante na obra de Carlos Nader. Seu primeiro curta-metragem, uma videoinstalação com linguagem experimental chamada *Beijoqueiro: portrait of a serial kisser* (1992), já continha um teor biográfico, ou pelo menos um gesto documental voltado a retratar um conjunto de aspectos da vida e das relações sociais de um personagem em específico. Neste caso, o curta revela detalhes da vida pessoal de José Alves de Moura, personagem com uma trajetória de relativo sucesso midiático ao aparecer em eventos públicos com a inusitada intenção de beijar celebridades da televisão, políticos ilustres e jogadores de futebol. Interessado tanto pelas vidas de famosos quando anônimos e “semi-anônimos”, como José Alves de Moura, Nader é conhecido pela realização de filmes que funcionam como “retratos” de determinados personagens. Em entrevista recente, o cineasta comenta esse caráter biográfico presente na grande maioria de suas obras:

Acredito, sim, que tentar alcançar a universalidade de um indivíduo seja um dos principais objetivos não só do meu trabalho mas de qualquer outra obra de arte narrativa que queira ser digna do nome. [...] toda a humanidade está contida no homem à frente da câmera, sempre. [...] Quando estou realizando um documentário, eu procuro me colocar num modo de operação que oscila entre a consciência e a inconsciência, entre a passividade e a atividade, entre a espreita e a ação, entre a criação e a compreensão. Nesse sentido, gosto da palavra “concepção”. Acho que ela serve para definir esse modo dialógico em que eu tento me colocar tanto nas filmagens quanto nas montagens. (NADER apud JESUS e BETHÔNICO, 2016, p. 112).

Nos últimos anos realizou, além de *A Paixão de JL*, outros dois filmes vencedores do prêmio de melhor documentário brasileiro no festival *É Tudo Verdade*<sup>5</sup>. Seu primeiro longa-metragem, *Pan-Cinema Permanente* (2008), é um documentário sobre o artista e poeta Waly Salomão. Utilizando procedimentos experimentais e uma espécie de dispositivo teatral no qual Waly Salomão incorpora um personagem performático, Carlos Nader cria uma fabulação que desnaturaliza algumas das convenções do documentário tradicional. Segundo Ilana Feldman, em *Pan-Cinema Permanente*, “as dimensões confessionais e biográficas escapam, com intensidade, dos limites privados, pessoais e individuais da existência humana para ganharem o mundo, para se tornarem, por meio da linguagem e de sua potência fabuladora, ‘enunciações sem propriedade’” [...] (FELDMAN, 2010, p. 164-165).

<sup>5</sup> Nader recebeu três vezes o prêmio principal do festival *É Tudo Verdade*. Em 2008 com *Pan-Cinema Permanente*, em 2014 com *Homem Comum* e em 2015 com *A Paixão de JL*.

Já em *Homem Comum*, filme lançado em 2014, o cineasta acompanha o caminhoneiro Nilson de Paula e sua família por um longo período. No início do projeto, Nader tinha a intenção de filmar um documentário com perguntas metafísicas direcionadas a caminhoneiros, e acabou conhecendo Nilson, que se tornou o personagem principal do filme. No entanto, as conversas com o personagem escolhido aconteceram em um intervalo de 15 anos, período em que cineasta e caminhoneiro acabaram se tornando amigos. No documentário, Nader explora um amadurecimento de suas intenções com o projeto inicial e retoma as indagações existenciais relacionando sua experiência como cineasta à simplicidade da vida levada por Nilson e sua família. Nader realizou ainda *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (2015), um filme-entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho, que faleceu em meio ao projeto, e também diversos curtas-metragens.

O cineasta define seus filmes como encontros com pessoas, pautado por um princípio de alteridade, mas é consciente de que estes encontros se produzem de forma distinta de outros cinemas marcados pelos encontros entre realizadores e personagens, a exemplo de Coutinho:

Meu cinema até aqui é diferente, por exemplo, da obra de um cineasta genial como o Eduardo Coutinho, que também encontrava pessoas, mas que descobriu, ou inventou, um dispositivo tão essencial e universal, a ponto de servir perfeitamente como veículo para diferentes experiências, diferentes encontros, diferentes personagens, e tudo isso sempre a priori. No caso dos meus longas, cada um deles se estruturou sempre a posteriori em função de um encontro específico com determinado personagem. (NADER apud JESUS e BETHÔNICO, 2016, p. 115).

Os filmes produzidos por Carlos Nader se aproximam mais daquilo que Cláudia Mesquita chama de “retratos dialógicos”. São documentários em que o personagem também age ativamente, muitas vezes de forma performática, criando uma dimensão de diálogo, entre o retrato criado pelo cineasta e um autorretrato, uma zona de indeterminação pautada pela experiência (MESQUITA, 2010). Para a autora, uma das características do documentário brasileiro recente é a valorização de “uma perspectiva pessoal e assumidamente parcial pela enunciação, e uma atitude relacional e dialógica (o filme como relação, diálogo e negociação entre quem filma e quem é filmado)” (MESQUITA, 2010, p. 105-106). No entanto, em *A Paixão de JL* Carlos Nader extrapola este processo de negociação e diálogo, uma vez que a relação entre autor e personagem se dá na forma pela qual o material de arquivo é tratado pelo cineasta.

### 3. O encontro entre Nader e Leonílson: um olhar aos aspectos imagéticos e sonoros do filme

A dimensão confessional das gravações de Leonílson faz de *A Paixão de JL* um filme de encontros, de descobertas e também de incertezas. Por um lado o encontro (ou um reencontro) entre Nader e Leonílson, que eram amigos próximos. O que poderia se tornar uma barreira na tentativa de desvendar detalhes sobre a intimidade do amigo acaba por se concretizar em uma forma poética de personificar a entidade abstrata e impessoal do artista a partir de suas próprias confissões, com detalhes particulares pouco conhecidos inclusive por seus familiares.

Praticamente toda a produção de Leonílson é profundamente atravessada por uma dimensão pessoal, uma beleza sutil que surge de sua intimidade, de suas relações amorosas, de sua afinidade com as coisas do mundo. Suas obras são carregadas de associações e justaposições de diversos tipos de materiais, com frases, números e palavras bordadas em lonas e tecidos ou com traços, formas e desenhos sobre a superfície da tela, formando um conjunto fortemente expressivo de detalhes, memórias e experiências pessoais. O próprio Leonílson afirma em seus relatos que seu trabalho é sua autobiografia, “eles são o meu diário” (PAIXÃO, 2015).

Não é possível afirmar categoricamente o caráter factual dos depoimentos de Leonílson. No entanto, o que o filme acaba provocando no espectador é exatamente a dúvida sobre a dimensão ficcional de um diário confessional. Afinal de contas, até que ponto há criação e invenção nas palavras de Leonílson? No filme ele se revela um homem frágil, bastante carente e atravessado por incertezas sobre sua própria identidade, atento à simplicidade dos detalhes. A fita em que Leonílson rotula com a jocosa data de 30 de fevereiro é um bom indício (figura 1). Um artista personagem de si mesmo (ficção / realidade; *truth / fiction*).



**Figura 1: A fita de 30 de fevereiro<sup>6</sup>.**

Alguns recursos estéticos são empregados por Carlos Nader de forma a conduzir a narrativa através do contato entre os registros confessionais, que funcionam como uma narração, os desenhos, pinturas e bordados do artista e imagens de elementos culturais da época, evidenciando um novo olhar interpretativo sobre o caráter íntimo das obras de Leonílson. O filme tenta reconstituir sua trajetória artística e pessoal a partir das gravações em um tom menos retrospectivo e mais introspectivo. O traçado narrativo produzido pelos relatos do diário faz crescer o tom dramático do filme, acompanhando os dilemas da vida de Leonílson, passando pelo diagnóstico do HIV até sua morte. Nader se vale dos diários gravados por Leonílson para criar um documentário com uma progressão dramática própria, que acompanha a descoberta da doença e os receios que passam a assolar o artista depois disso. O cineasta comenta sobre a relação estabelecida entre cineasta e personagem:

Dá para dizer que tudo que caracteriza o meu trabalho, na visão dos outros ou na minha, está ali: a mistura da chamada ficção com a chamada realidade, a polifonia, o encontro artístico-afetivo, a mistura de linguagens, o experimentalismo indissolivelmente relacionado à experiência de vida, o amálgama entre o que há de mais público e o que há de mais privado etc. Por outro lado, o filme é uno, simples. Como o próprio trabalho do Leonílson, é da simplicidade que ele extrai a potência. (NADER apud JESUS e BETHÔNICO, 2016, p. 116).

O áudio gravado nos diários de Leonílson ocupa um espaço de narração em *voz off* no documentário. Nader prioriza imagens de arquivo entre cenas de telenovela, trechos de telejornal, videocliques, séries e filmes em detrimento da imagem do rosto e do corpo de Leonílson. Dessa forma, o cineasta acaba potencializando a narração e, principalmente, a forma como os diários foram criados. O artista gravava os relatos sobre seu cotidiano

<sup>6</sup> Todas as imagens utilizadas neste artigo são *frames* retirados do documentário *A Paixão de JL*. O filme é uma produção do Itaú Cultural, por isso a existência de uma marca d'água nas imagens.

sempre sozinho, de forma isolada, em casa e armazenava as fitas k7 para uma possível utilização em algum projeto futuro, talvez para um livro de memórias pessoais. Assim, é justamente a ausência do rosto do personagem que acaba potencializando os diários naquilo que eles têm de mais simples, a intimidade da voz. Trata-se de um jogo de cruzamentos entre as imagens e a voz de Leonílson, uma interpenetração que orienta o sentido de interpretação do discurso, sem eliminar, de um lado, uma dimensão interpretativa por parte do espectador, e por outro lado, a autonomia do fluxo de pensamento de Leonílson.



**Figura 2: Gravador, presença constante durante o filme.**

Em *A Paixão de JL* há uma incursão estética – a um só tempo sensível e intensa – na vida do artista como uma forma de expor as singularidades de seus pensamentos, de suas ideias, de seus sonhos. O contexto cultural e político da época se faz presente de forma intimista na obra de Leonílson e é apresentado no filme através das imagens dos protestos na Praça da Paz Celestial, da queda do muro de Berlim, da Guerra do Golfo, do impeachment do presidente Fernando Collor e de filmes, séries e músicas citados por Leonílson. Talvez mais do que a direção do filme, Carlos Nader acaba assumindo um papel de curador, em um trabalho rigoroso de tratamento e organização de sons e imagens que acabam revelando uma relação até então desconhecida entre a vida e a obra do artista.

O cineasta acaba produzindo uma colagem de elementos visuais e sonoros que proporcionam à narrativa uma linearidade bastante particular. Os procedimentos estéticos utilizados podem ser associados a técnicas experimentais de montagem, colagem e tratamento de imagens, palavras, fotografias, sons, ruídos, etc. No entanto, apesar de se utilizar de processos experimentais de criação, Nader produz uma narrativa linear, em um ritmo cronológico.

Por outro lado, é um filme que também subverte as características do documentário poético, embora possa ser encaixado nesse modo de representação, segundo a categorização

elaborada por Bill Nichols (2005). É possível dizer que *A Paixão de JL* é um documentário poético na medida em que se debruça sobre o mundo histórico (aspectos da vida de Leonílson) através um tratamento criativo do material fílmico explorado, porque não se desenvolve a partir de elementos retóricos e, sobretudo, porque possibilita “formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente, dar prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico ou apresentar proposições sobre problemas que necessitam solução” (NICHOLS, 2005, p. 138). A utilização de procedimentos estéticos experimentais cria um tom poético para o filme ao alinhar o material de arquivo à própria poética da obra artística de Leonílson. O ritmo da montagem produz uma dimensão poética muito próxima às pinturas e bordados do artista, sem precisar recorrer a recursos como a quebra da linearidade narrativa.

O cineasta abre mão de explorar uma possível pureza do documento, no caso os arquivos em áudio, para propor um ato de manipulação consciente do material e, assim, acaba construindo o personagem do filme, Leonílson. Um personagem próximo, obviamente, da persona que de fato era o artista, mas construído também a partir do olhar autoral de Nader e das associações que a sua montagem promove entre a reflexão de Leonílson sobre sua vida e a sua própria obra.

As escolhas estéticas de Carlos Nader criam uma dimensão a um só tempo real e imaginária da personalidade de Leonílson, que se projeta muito mais na relação entre artista e obra do que num retrato fidedigno, uma espécie de desvelo de uma intimidade capaz de revelar quem exatamente é Leonílson. Se o documentarista é, como sabemos, um participante ativo, uma testemunha que produz um discurso carregado de significados sobre um determinado recorte do mundo (DA-RIN, 2004), em *A Paixão de JL* vemos não apenas um cineasta que lança mão de recursos estéticos para refletir sobre determinado tema, no caso elementos biográficos de um artista plástico, mas também um personagem que produz, ele mesmo, um discurso auto-reflexivo sobre sua vida. Como esse aspecto auto-reflexivo é o cerne da matéria-prima do filme – os diários gravados em áudio – é possível perceber que ambos, cineasta e personagem, são responsáveis pela reflexividade do discurso colocado em prática, cada um a sua maneira. Assim, há uma dupla problematização dos limites entre realidade e ficção.

O modo como o filme articula a narração de Leonílson e suas obras se assemelha ao que Ilana Feldman descreve como uma forma própria do ensaio audiovisual, que atuaria:



Na ativação da experiência sensível, estética e, evidentemente, mediada, mobilizando as passagens e as indiscernibilidades entre o singular e o coletivo, o privado e o político, a subjetividade e a não-pessoalidade, a pessoa e o personagem, a verdade e a fabulação, a memória e a presentificação. (FELDMAN, 2010, p. 150).

O acúmulo de referências que Leonílson insere de forma íntima em seus trabalhos acaba se revelando em muitos de seus comentários sobre diferentes citações da cultura pop da época, o que serve de fonte material para compor o filme. Como na cena em que o desenho *O desejo é um lago azul*, de 1989 – no qual o corpo de uma pessoa em tamanho pequeno é sustentado pela palma de uma mão em um tamanho maior – acaba sendo relacionado a David Cassidy, de *A Família Dó-Ré-Mi* e ao personagem Tarzan, quando Leonílson revela seu desejo de retirá-los do televisor como pequenas pessoas do tamanho de um palmo. O trecho de fala de Leonílson ouvido neste momento do filme (e reproduzido abaixo) é ilustrado por uma sequência de imagens que inclui, nesta ordem, *A Família Dó-Ré-Mi*, o desenho referido (figura 3) e também *Tarzan*:

Eu me lembrei que quando eu era garoto eu tinha uma vontade de fazer uma coisa, eu via na televisão, por exemplo *A Família Dó-Ré-Mi*, e eu tinha vontade de pegar o David Cassidy, assim do tamanho que ela era na televisão mais ou menos do tamanho da palma da minha mão, um pouco maior, e tirar ele do vídeo e pegar pra mim. Como se fosse uma pessoinha assim de um palmo. Imagina, eu não sabia o que eu queria fazer com ele, mas eu queria pegar ele pra mim. O Tarzan também, às vezes eu tinha vontade de pegar ele pra mim. (PAIXÃO, 2015).



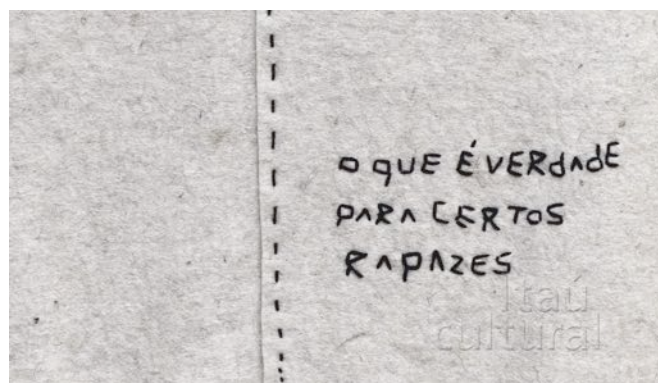
**Figura 3: *O desejo é um lago azul* (tinta de caneta permanente e aquarela sobre papel; 1989).**

A técnica levada a cabo pelo cineasta se sobressai ainda no momento em que Leonílson comenta em suas gravações que havia assistido ao filme *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984) com um amigo. Neste momento, o artista descreve o quanto se identificou com o protagonista do filme, um andarilho, e como ficou tocado por sua trajetória errante

em meio ao deserto. Relata uma possível aproximação com suas próprias incertezas sobre a vida, com sua busca por algo que até então era desconhecido. Nader explora as cenas do filme de Wim Wenders exibindo o personagem em meio às paisagens do deserto enquanto Leonilson relaciona os homens pelos quais se apaixona a belas paisagens que passam pelo seu caminho, numa alusão a *Paris, Texas*. Ao fim da cena a imagem corta para detalhes de um bordado sobre feltro feito por Leonilson em 1991, com as frases “El desierto” e “o que é verdade para certos rapazes”, ainda com a música original de *Paris, Texas*, composta por Ry Cooder, que assume um papel importante na relação que aí se estabelece. Assim, para além da referência ao filme que aparece na voz de Leonilson e nas cenas utilizadas na montagem, Nader produz a justaposição de imagens e sons que corroboram com o conjunto de elementos que dão sentido à narrativa: o andarilho, o deserto, as paisagens, os rapazes.



**Figura 4:** O andarilho e o deserto de *Paris, Texas* reproduzidos em *A Paixão de JL*



**Figura 5:** Detalhe de *El desierto* (bordado sobre feltro; 1991).

A estratégia utilizada com a música é adotada também em outros momentos. Isso acontece, por exemplo, quando Nader ilustra a narração de Leonilson com cenas de *Eduardo II* (Derek Jarman, 1991), filme sobre o relacionamento homossexual entre um rei e um plebeu. A música do filme de Jarman permanece na cena enquanto a imagem corta para

o bordado *O rapaz sem rei*, de 1992, sugerindo uma íntima relação entre *Eduardo II* e a obra de Leonílson.

O filme de Carlos Nader é todo construído a partir desse tipo de técnica experimental de colagem e justaposições de elementos distintos como filmes, videoclipes, músicas, fragmentos de telejornal, além das obras e do áudio de Leonílson, criando diferentes relações. Algumas vezes de forma mais direta, como o uso da aquarela *Bad boy, fragile soul*, de 1990, que aparece quando Leonílson diz ter chorado assistindo a uma cena de novela na TV. “Só uma pessoa maluca chora porque vê um cara numa novela, né?” (PAIXÃO, 2015), comenta o artista, produzindo a relação entre a força masculina e a fragilidade do choro.

Ou de forma mais sutil, quando o filme provoca um paralelo entre a aceitação da morte por Nicholas Ray em *Um Filme Para Nick* (Wim Wenders, 1981) e a própria condição de Leonílson em *A Paixão de JL*. “Como vencer o medo? Encarando-o. Talvez com amor?” (PAIXÃO, 2015), narra Wim Wenders. O questionamento é a um só tempo um dilema para Nicholas Ray, para Leonílson em seu diário-confissão e agora para o personagem do documentário, no contexto criado por Carlos Nader. Leonílson demonstra em seu diário uma grande vontade de amar, de ser feliz, assim como a conclusão de Wim Wenders: “só querer amar já pode ajudar” (PAIXÃO, 2015).

Fruto de uma geração que viveu intensamente uma época bastante difícil em meio a uma “ressaca” da abertura política no Brasil, Leonílson demonstra uma grande preocupação com a homossexualidade – que no final dos anos 1980 foi reprimida de forma muito violenta nas ruas<sup>7</sup> – e com a proliferação da AIDS como um risco à sua condição. Revela um grande medo da doença, de sua maldição anunciada: a inevitável condenação à morte. A narração de Leonílson diz:

Ontem à noite eu estava conversando com a minha mãe, mas ela me olhava com olhos de quem sabia tudo. Eu acho que eu não contaria ‘ah, eu sou gay’. Acho que eu não vou dar esse desgosto pra ela. Bem que eu queria convidá-la pra ir ao cinema. Ela outro dia disse ‘ah, tá passando um filme legal, Meu Pé Esquerdo’. Eu devia convidá-la pra ir ver. Eu tenho vontade. Eu tenho vontade, mas eu não sei fazer isso. Eu não sei simplesmente convidar minha mãe pra ir no cinema. (PAIXÃO, 2015).

---

<sup>7</sup> O crescimento da violência contra homossexuais em São Paulo e no Rio de Janeiro no final dos anos 1980 é o tema de *Temporada de Caça* (*Hunting Season*, 1988), premiado documentário produzido em VHS pela artista e ativista Rita Moreira, com depoimentos de pessoas comuns que caminhavam pelas ruas das duas cidades e também de personalidades da música e do teatro como Zé Celso Martinez Corrêa, Gilberto Gil e Jorge Mautner, entre outros.

É nesse contexto que Leonílson grava suas memórias, suas frustrações e suas fantasias, declarando o constante medo de desapontar a família por ser gay e, posteriormente, por ser portador do HIV. Transparece aí a tristeza de não conseguir convidar sua mãe para ir ao cinema, por exemplo. Um drama singelo, mas que representa sua vontade de ser feliz com a sua homossexualidade e sua frustração por ter certeza que decepcionaria sua própria mãe:

Eu tenho medo de AIDS, sabe? Não tô a fim de morrer assim, sofrendo, desgraçado. Ser gay hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na Segunda Guerra Mundial. O próximo pode ser você, a praga tá aí pronta pra te pegar. Mas isso também faz a consciência da gente aumentar, faz a gente ficar mais forte. Faz eu querer ser um homem forte. Eu tô cheio de vontade. Homem-peixe, sabe? Com o oceano inteirinho, pronto pra eu nadar. (PAIXÃO, 2015).

O que se sobressai no filme é o retrato de uma vida carregada de intensidades que, apesar de ter sido interrompida – não por um infortúnio, mas por *uma desgraça*, utilizando as próprias palavras de Leonílson – apresenta sua potência através da poética de sua obra artística e se revela no encontro criado por Nader com seu diário confessional. Os áudios revelam um homem que se sentia pronto para viver plenamente, com seu trabalho e seus amores, na busca por um namoro que o fizesse feliz. “Eu tô cheio de vontade. Homem-peixe, sabe? Com o oceano inteirinho, pronto pra eu nadar” (PAIXÃO, 2015), revela ele.

A obra *Cheio, vazio*, um bordado em tecido, de 1992, representa bem os anseios e as frustrações de Leonílson. Cheio de esperança com a vida, com a felicidade e com seu desejo transbordante e dilacerante. Um vazio existencial, atormentado o tempo todo pelo possível desgosto da família e pela presença constante da morte. Carlos Nader consegue demonstrar, de forma a evitar um contorno dramático para os tormentos de Leonílson, que apesar de todo o medo confesso pelo artista em seu diário, sua vida foi carregada de força, de potência, de preenchimento, o que se expressa tanto nos elementos que compõem sua arte, quanto no contato que mantinha com as pessoas e com as coisas que o rodeavam.

#### 4. Considerações finais

Através deste breve estudo sobre as relações entre o biográfico e o autobiográfico a partir do documentário *A Paixão de JL*, foi possível perceber que o cineasta Carlos Nader reconstrói os sonhos, as memórias e as ficções do artista José Leonílson utilizando

procedimentos estéticos experimentais com os arquivos em áudio deixados pelo artista, além de imagens de programas de televisão, videoclipes, trechos de telejornais, etc. Ou seja, há aí uma importância circunscrita pelos aspectos imagéticos e sonoros e o tipo de agenciamento que é produzido com esse material.

Algumas questões acabaram sendo evidenciadas com esta análise, como por exemplo o dispositivo explorado por Carlos Nader ao produzir um filme no limiar do encontro entre documentarista e personagem, entre a proposta de uma biografia e a sua condição de possibilidade: a existência prévia de uma espécie de autobiografia sonora já produzida pelo próprio personagem biografado.

Este mecanismo possibilitou ao cineasta explorar não apenas a dimensão confessional e pessoal dos anseios e angústias do personagem, explícita de forma íntima em seus relatos autobiográficos, mas também uma ligação muito próxima com o conteúdo explorado em sua obra artística. De certa forma, o cineasta atua como curador tanto das memórias de Leonilson, quanto do arquivo de suas obras, produzindo um encontro efetivo entre a intimidade e a simplicidade dos relatos com a força e a personalidade das obras artísticas. De fato, o filme parece fornecer uma dimensão audiovisual que complementa aspectos da vida e da obra de Leonilson, exercendo assim uma postura de legado, uma espécie de obra póstuma, uma singela homenagem às idiossincrasias, às fantasias e aos sonhos de Leonilson.

## Referências

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Um passaporte húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2010.

JESUS, Eduardo; BETHÔNICO, Mabe. Entrevista com Carlos Nader. **Pós**: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 110-117, maio 2016.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008b, p. 157-175.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008a.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 86, São Paulo, Mar. 2010. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000100006&script=sci\\_arttext&tlng=en.#link001](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000100006&script=sci_arttext&tlng=en.#link001)

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PAIXÃO de JL, A. Direção: Carlos Nader, 2015 (82 min.).