

[Tirado de “O arquivo e a morte no documentário brasileiro contemporáneo: A paixão de JL e Elena”, en *Doc On-Line*, n. 22, setembro de 2017, pp. 243-256. Tirado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6136805>]

1. O ARQUIVO MORTO E A MORTE NO ARQUIVO

A expresión “arquivo morto” [...] é suxestiva para notar as imbricadas relacións entre o arquivo e a morte. O arquivo morto, nun sentido recorrente, fai referencia a un conxunto de documentos que non posúen utilidade cotiá. Trátase de informacións que amosan unha realidade pasada, que raramente sairá á luz. Dobre morte do arquivo: a súa utilidade e a súa actualidade. O seu destino habitual é a reclusión e apenas en situacións específicas será convocado e resucitado.

A arte contemporánea é un deses territorios que se ten apropiado de arquivos, coa extensión do concepto a outros dominios. [...] O cinema contemporáneo, e en especial o documental, ten utilizado o arquivo como estratexia para estudar as súas relacións co real. Lins, Rezende e França din en “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporáneo” que “o interese polo arquivo ten varios efectos sobre o contexto artístico actual. A atención renovada pola noción de *documento audiovisual* é un deles”. Trátase de imaxes e sons producidos en determinado contexto e que terían o valor de documento. Os autores afirman que “o documento, en moitos traballos artísticos, non é en absoluto algo obxectivo e inocente que ‘expresa unha verdade’ sobre determinada época, senón aquilo que expresa, consciente ou inconsciente, ‘o poder da sociedade do pasado sobre a memoria e o futuro’”.

Este documento audiovisual, moitas veces esquecido en acervos públicos ou privados, é un arquivo morto ata

que alguén resolva utilizalo, reavivalo. Un exemplo desa utilización no documental brasileiro é o provocador *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. O documental traballa con imaxes feitas por Coutinho vinte anos antes, nun proxecto de ficción baseado na historia de João Pedro Teixeira, líder camponés do Nordeste asasinado por secuaces de latifundistas. Nunca finalizado, as imaxes dese filme son retomadas por Coutinho con novos modos de enunciación e novos intereses: non se trata xa de continuar o filme iniciado, senón de buscar o paradeiro daquelas persoas que participaran do filme inacabado, e en especial Elizabeth, muller de João Pedro. As imaxes do filme inacabado compoñen un arquivo que posibilita e dispara memorias, encontros e afectos.

A morte está presente no arquivo que Coutinho utiliza de forma indirecta: é o asasinato de João Pedro Teixeira o que mobiliza a produción das imaxes do primeiro *Cabra*. En algúns filmes que utilizan un arquivo, entretanto, a morte aparece de forma máis directa. Trátase de filmes que utilizan documentos audiovisuais de suxeitos que tiveron o seu proceso de morte rexistrados por eles propios ou por terceiros. *A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader, e *Elena* (2012), de Petra Costa, son dous exemplos dese tipo de arquivo. No primeiro caso, os arquivos do artista plástico José Leonilson tratan da súa relación cotiá coa SIDA, doenza que o matou en 1993. No caso de *Elena*, os arquivos tratan da depresión e suicidio da moza actriz.

2. EN BUSCA DA IMAXE PERDIDA DE ELENA

Elena, de Petra Costa, é un traballo que ronda o suicidio da irmá da directora. Petra utiliza filmes caseiros en VHS, castings realizados pola irmá, escenas de actuación de Elena no teatro, cartas, diarios, informes médicos. Entrelazado con iso, hai un elemento central que dá sentido ao material: as propias memorias da directora e da súa nai, Li An. Petra busca unha Elena que non coñeceu. (...)

En *Elena*, o arquivo non é unha imaxe que amosa un real clarividente, senón un elemento que posibilita un enfrontamento coas propias lembranzas da directora. Nunha entrevista, Petra relata que foi a descuberta do diario da irmá o que disparou a vontade de realizar o filme. Conta tamén que as imaxes en VHS feitas pola cámara da familia viñeran despois, cando foi procurar máis material no garaxe da nai e atopou 20 horas de cintas. O arquivo entón (...) é unha busca dun sentido que non está no arquivo, pero que el axuda a construír. (...)

A evidencia da busca en *Elena* dáse no inicio, cando Petra en off afirma: “querían que eu te esquecese, Elena”. O feito de que o filme sexa en primeira persoa (desde o punto de vista da directora) é unha estratexia que enfatiza ese sentido de busca. Iso porque, desde o suicidio da irmá, o fantasma do teatro e da vida en Nova York, onde ocorreu o suicidio, rondaba a familia. Petra entón refai o camiño da irmá e vai estudar teatro en Nova York, e inicia a súa procura, revisitando recordos, sublimando traumas, remontando a imaxe da irmá.

EM BUSCA DA IMAGEM PERDIDA DE ELENA

GABRIEL MALINOWSKI

As primeiras imaxes de Elena, aos 13 anos, son feitas por unha cámara que ela recibe nun aniversario. A materialidade do arquivo (...) é amosada por un espello que mostra a imaxe de Elena coa cámara. .Nesas primeiras imaxes gravadas aparece tamén a propia Petra, aínda bebé, no colo do pai. A idea de documento audiovisual é unha expresión moi acaída, en xeral, para o arquivo utilizado en Elena, na medida en que os diarios (sonoros e escritos) son intercalados con imaxes caseiras de familia. Alén diso, segundo afirmou Petra nalgunhas entrevistas, moitas imaxes foron aparecendo no proceso de busca, con amigos de Elena que mantiñan algún material.

Os arquivos, a narración de Petra e a narrativa exploran, nun primeiro momento, os afectos entre as irmás. Entre esas primeiras imaxes están algunhas nas que Elena danza, outras nas que pide que Petra cante. O recurso de montaxe de varios fragmentos, con imaxes en cámara lenta e bucles acompañados da banda sonora, enfatizan o carácter poético/artístico na reconstrución que Petra fai de Elena. O primeiro distanciamento entre as dúas ocorre, segundo a narración de Petra, cando Elena vai facer teatro a São Paulo: "deixas de xogar ao teatro comigo para converterte nunha actriz de verdade". E é en São Paulo onde Elena decide ir traballar como actriz e estudar teatro a Nova York.

Os primeiros indicios da depresión e tristeza de Elena aparecen por un relato en off de Petra, cando fala das dificultades da irmá para conseguir traballos, a pesar dos castings e contactos feitos. As intervencións de Petra, nese momento, son dirixidas á irmá e non ao público. Pouco despois, unha carta-audio de Elena fala da súa compulsión por comer e a súa tristeza naqueles días de incerteza e ansiedade en Nova York: "agora eu sintome gorda e baleira". Esa secuencia acerca do estado de Elena é finalizada cunha imaxe dela de volta ao Brasil, sentada na sala da casa da nai cunha cara apática e sen vida. Nese treito fundamental do conflito do filme están o uso da voz en off de Petra, a carta-audio de Elena e as imaxes caseiras do seu retorno. Nótase, entón, como os dous últimos recursos funcionan como documento que comproba aquilo que Petra acaba de afirmar en off.

Esa estratexia exemplifica ben unha característica do uso deses documentos audiovisuais: o efecto de real que provocan. Sendo feitas no "agora" polo "eu", o arquivo convoca diversas relacións co real. Non se trata só dunha marca, senón das relacións que esa marca establece cun conxunto de relacións circundantes. A tristeza de Elena nese tempo na casa, onde está sentada no chan coa cara apática e comendo chocolates, non pode ser visualizada sen a percepción de que unha cámara estaba apuntándolle, e que iso produce tamén aquela realidade. Noutro

momento, cando Elena está sendo filmada pola nai, hai un diálogo primoroso, no cal a nai fala de que Elena é diferente cando está coa cámara prendida. A dimensión material do arquivo, así, debe ser percibida tamén como un elemento que participa da construción da realidade, e non só un medio transparente de capturala. Arlette Farge, escribindo sobre a produción do arquivo policial, di que "o real do arquivo non só se volve vestixio, senón tamén ordenación de figuras de realidade, e o arquivo sempre mantén infinitas relacións co real".

Por medio desas imaxes, de narracións e lembranzas, nárrese a volta de Elena a Nova York, agora coa nai e Petra. Coa aceptación de Elena como estudante de teatro na Universidade de Nova York (NYU), a nai decide mudarse aos Estados Unidos coas dúas fillas. Imaxes de arquivo mestúranse con imaxes actuais de Petra e a nai tentando identificar o apartamento no que viviran. O testemuño da nai sobre unha discusión con Elena na cal a filla afirmaba que ía tentar matarse e saía correndo polas rúas, deixa a presenza da morte máis evidente no filme. O suspense acerca do paradeiro de Elena é reordenado e o espectador desprevido, que ata entón non sabe onde está Elena, comeza a sospeitar da súa morte. A partir de aí, os relatos e imaxes dunha Elena melancólica e triste tornan máis intensos.

A secuencia do suicidio de Elena é narrada pola nai, por Petra e por un amigo de Elena que ía saír con ela na noite do ocorrido. Petra narra que a irmá tomara cachaça con aspirina. A nai e o amigo de Elena narran o momento en que chegan xuntos ao apartamento e atopan a Elena caída no sofá. Outros documentos oficiais como informes médicos, que segundo Jankélévitch nomean e naturalizan a morte, participan dese momento: "do punto de vista xurídico e legal, a morte é tamén un fenómeno natural: nos concellos, os forenses son oficinas como outras, ao lado delas, unha subdivisión dos rexistros". Tales documentos contrastan co ton subxectivo e singular establecido ata alí nas falas de Petra e da nai. O efecto do real do arquivo é novamente testado. O informe describe o corpo de Elena en termos de peso, altura e aparencia. Causa da morte: intoxicación por etanol, doximalina e difenidramina.

A partir de aí, o filme continúa na procura de Elena, malis lidiando co significado da súa ausencia. As imaxes de arquivo amosan agora a ausencia de Elena: o ollar triste da nai, as reaccións no comportamento de Petra. Percíbese entón que, se o filme busca unha imaxe de Elena, esa imaxe non está en ningunha daquelas que nos foron presentadas. A imaxe de Elena, ou da súa ausencia, está formada por atravesamentos temporais que agora tornan visibles.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.wordpress.com facebook.com/cineclubedecompostela @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€



11 DE XANEIRO

ELENA
(Elena, Petra Costa, Brasil, 2012, 82', VOSG)

18 DE XANEIRO

RESTOS HUMANOS
(Human Remains, Jay Rosenblatt, EUA-Dinamarca, 1998, 30', VOSG)

KUXA KANEMA: O NACEMENTO DO CINEMA

(Kuxa Kanema: O Nascimento do Cinema, Margarida Cardoso, Mozambique-Portugal, 2003, 53', VOSG)

25 DE XANEIRO

PROXECTO SOCHEO: PATRIMONIO AUDIOVISUAL DA GUARDA E O BAIXO MIÑO

Programada e presentada por Belí Martínez