

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

VICTÓRIA DA SILVA MORELE

**DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO E BUSCA PERFORMÁTICA
EM *ELENA* (2012) DE PETRA COSTA**

PORTO ALEGRE

2023

VICTÓRIA DA SILVA MORELE

**DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO E BUSCA PERFORMÁTICA
EM *ELENA* (2012) DE PETRA COSTA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites

Co-orientador: Ma. Francisco Menegat Castilhos

PORTO ALEGRE

CIP - Catalogação na Publicação

Morele, Victória da Silva
DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO E BUSCA PERFORMÁTICA EM
ELENA (2012) DE PETRA COSTA / Victória da Silva
Morele. -- 2023.
70 f.
Orientador: Bruno Bueno Pinto Leites.

Coorientador: Francisco Menegat Castilhos.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Publicidade
e Propaganda, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Elena. 2. Documentário. 3. Autobiografia. 4.
Busca Performática. I. Leites, Bruno Bueno Pinto,
orient. II. Castilhos, Francisco Menegat, coorient.
III. Título.

VICTÓRIA DA SILVA MORELE

DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO E BUSCA PERFORMÁTICA
EM *ELENA* (2012) DE PETRA COSTA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites

Co-orientador: Ma. Francisco Menegat Castilhos

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites – UFRGS

Orientador

Prof^ª. Dr^ª. Miriam de Souza Rossini – UFRGS

Examinadora

Prof. Dr. Felipe Maciel Xavier Diniz – UNIRITTER

Examinador

"Conócete a ti mismo... es fácil decirlo, y aun más creerlo; después, en los momentos de ruptura, de implosión, de caída en uno mismo, lo que se descubre es otra cosa. Cebollas infinitas, no terminaremos jamás de retirar las telas que nos abarcan, desde los siete velos de Salomé hasta la prodigiosa espeleología del psicoanálisis; debajo, siempre más abajo, el centro rehúsa dejarse ver tal como es. Estamos lejos de muchas cosas, pero de nada estamos más lejos que de nosotros mismos."

Julio Cortázar

AGRADECIMENTOS

Em certo momento do filme que neste trabalho analisarei, a imagem é preenchida com uma citação de próprio punho de diário, que questiona: "se tudo é tão simples, do que é que eu tenho medo?". Me fiz essa pergunta diversas vezes durante o percurso da escritura deste trabalho, e hoje percebo, com clareza, que ele não significa apenas o último trabalho de um curso de graduação. Atravessado a ele, enfrentei uma perda irreparável, enfrentei crises depressivas, enfrentei a apreensão de finalizar uma etapa que se iniciou numa sexta-feira à tardinha, com minha mãe me ligando em êxtase com a notícia de que meu nome estava no listão de aprovados. Essa etapa é finalizada, com a entrega desse trabalho com muitos espaços preenchidos, mas com uma lacuna imensa que me desperta para um afastamento ainda maior da vivência que tive com a presença da mãe, que se foi, nesse meio tempo.

É a ela que eu agradeço, de todo meu coração. Minha mãe, Marisa, deixou uma ferida aberta em nossos corações que talvez nunca cicatrize, como a ferida de Petra e Li An. Mas deixou também um legado de amor, de dedicação e de entrega que jamais será esquecido. Foi por ela que eu permaneci na graduação, mesmo com tantas dificuldades e tanta vontade de desistir. É pra ela não só este trabalho, mas o diploma que receberei depois dessa entrega. Era o sonho dela ter os filhos formados.

Agradeço também, e especialmente, ao meu pai, Gustavo, e ao meu irmão, Vinicius, que, sem perceber, jamais deixaram a luz da vida se apagar na nossa casa. Que me prenderam aqui, nos momentos mais difíceis, porque precisavam do meu cuidado, assim como eu precisava do cuidado deles. Agradeço por insistirem que eu me mantivesse em movimento, agradeço por terem sido presença, agradeço por me cobrarem que eu fosse melhor, como a mãe fazia.

À minha família, repleta de sentimentos e de saberes, tão poucos científicos, mas de alma e de vida. Em especial, às minhas avós, Marias, e às minhas tias, que, únicas como são, preencheram diversos e imensos espaços dentro de mim, em um maternar que se dividia entre tantas mulheres, de formas tão individuais. Eu tenho pra mim que nasci em uma família de mulheres muito fortes, que me fizeram forte também. Que passaram por muitas dores e traumas, como Petra, Elena e Li An, mas que perseveraram, resistiram, e me ensinaram a assim o fazer.

Celia e Marino, os velhinhos, que apareceram como anjos em nossas vidas, e nos trouxeram pra perto do sentimento de família, de pertencer. Obrigada por todo aconchego, por

todos os desabafos, pela sempre carinhosa recepção e pela compreensão da importância desse trabalho para mim.

Agradeço aos meus amigos, que compartilharam ou vivenciaram o percurso da graduação comigo, e que me fazem hoje cheia de memórias boas desse período. Àqueles que nunca me deixaram me questionar, sempre me impulsionando, apoiando, me lembrando da minha força e da minha capacidade, confiando em mim quando eu mesma hesitava. Em especial, agradeço a minha amiga Carol, que compartilha comigo as tristezas e as angústias de uma mente em permanente estado de caos, que é companhia, colo, compreensão, fuga, e assim permaneceu durante todo o processo de escrita deste trabalho.

Agradeço à UFRGS, por ter me proporcionado tantas experiências, tantos saberes, tantas possibilidades. Por ter me feito uma pessoa totalmente diferente, por ter me ensinado a valorizar a educação pública e de qualidade, que hoje me proporciona um diploma que não seria possível em outras circunstâncias. Em especial, agradeço ao GPESC, grupo de pesquisa que fiz parte por três anos, e onde pude conhecer a pesquisa acadêmica em seu âmago, com toda sua força, através de trabalhos sobremaneira críticos, mas profundos, de excelência. Ao professor Alexandre Rocha, que nos deixou nesse ínterim, mas que hoje habita de diferentes e infinitas formas seus alunos e seus orientandos e que jamais será esquecido, especialmente pelos integrantes do GPESC, hoje pesquisadores completos e incríveis, merecedores de toda minha admiração, imensos em suas pesquisas e em sua humanidade. Foi muito lindo poder escutar e aprender tanto com eles.

Ao meu orientador, Bruno Leites, que orientou não somente a mim, mas a todos do GPESC depois dessa perda. Que enfrentou a sua própria dor para que não faltasse apoio ao grupo, e que me acolheu como iniciação científica no seu projeto, em mais uma tentativa de não deixar com que nenhum dos integrantes do grupo ficasse à deriva. Ao meu coorientador, Shico, todo meu carinho e admiração. Por ter sido escuta, por ter sido empático, por ter me acolhido e respeitado minhas dores e minhas fases, que foram muitas e complexas, durante a escritura deste trabalho.

Valter Hugo Mãe diz, em um de seus romances, que "todos nascemos filhos de mil pais e de mais mil mães, e a solidão é sobretudo a incapacidade de ver qualquer pessoa como nos pertencendo, para que nos pertença de verdade e se gere um cuidado mútuo." Concordo com o autor, especialmente quando ele diz: "Somos o resultado de tanta gente, de tanta história, tão grandes sonhos que vão passando de pessoa a pessoa, que nunca estaremos sós."

Por isso, agradeço a todos aqueles que passaram, que permaneceram ou que se foram, mas que me fizeram perceber a grandeza da vida.

À minha memória inconsolável,
mãe.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar o filme *Elena* (2012) da diretora Petra Costa à luz do conceito de busca performática. Para isso, inicialmente conceitua-se o cinema documentário, com uma breve contextualização histórica. Discussões acerca do real são evidenciadas e, posteriormente, o ato narrativo no cinema é posto em evidência, com foco no documentário autobiográfico, detalhando-se especificações e tipificações, como as diferentes formas de construção narrativa. Em um segundo momento, o filme em sua forma fílmica é observado como um todo, considerando sua importância e significância e refletindo sobre elementos presentes no seu desenvolvimento. Na análise evidenciamos, primeiro, a exposição da simbiose entre as irmãs, com a confusão entre as identidades e as memórias. Depois, a perda compreendida por Petra, revisitando o apartamento em que morou com a irmã e onde Elena cometeu suicídio. E, depois, observamos um reencontro de Petra consigo mesma, com seu eu interior e sua identidade em sua totalidade, não mais repartida entre ela e a irmã, mas novamente una. O caminho metodológico utilizado foi, inicialmente, uma revisão de literatura, com mapeamento de títulos, e, por fim, a análise fílmica. Ao final, o que fica evidente, é que o filme, organizado como uma elegia de Petra à irmã, procura responder como conviver com a dor da falta de alguém que já se foi, e evidencia um processo de sublimação do luto.

Palavras-chave: Elena; Documentário; Autobiografia; Busca Performática.

ABSTRACT

The present research aims to analyze the film "Elena" (2012) by director Petra Costa through the lens of the performative search concept. To achieve this, the documentary cinema is initially conceptualized, providing a brief historical contextualization. Discussions about reality are highlighted, and subsequently, the narrative act in cinema is emphasized, focusing on autobiographical documentaries, detailing specifications and typifications, such as different forms of narrative construction. In a second moment, the film in its cinematic form is observed as a whole, considering its importance and significance and reflecting on elements present in its development. The analysis first highlights the exposition of the symbiosis between the sisters, with the confusion between identities and memories. Then, Petra's understanding of loss is revisited as she returns to the apartment where she lived with her sister and where Elena committed suicide. Finally, we observe a reunion of Petra with herself, with her inner self and identity as a whole, no longer divided between her and her sister, but once again united. The methodological approach used was initially a literature review, with a mapping of relevant titles, followed by film analysis. In the end, what becomes evident is that the film, organized as an elegy by Petra to her sister, seeks to answer how to cope with the pain of losing someone who has already passed away, and highlights a process of sublimation of grief.

Keywords: Elena; Documentary; Autobiography; Performatic Search.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	39
Figura 2	39
Figura 3	40
Figura 4	41
Figura 5	41
Figura 6	42
Figura 7	42
Figura 8	42
Figura 9	42
Figura 10	43
Figura 11	44
Figura 12	48
Figura 13	48
Figura 14	49
Figura 15	50
Figura 16	50
Figura 17	51
Figura 18	51
Figura 19	51
Figura 20	53
Figura 21	54
Figura 22	54
Figura 23	54
Figura 24	55
Figura 25	56
Figura 26	57

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2 CINEMA DOCUMENTAL E SUAS LINGUAGENS	16
2.1 Origens e breve contextualização histórica	16
2.2 O real no documentário	22
2.3 Documentário autobiográfico	25
3. ELENA, BUSCA E PERFORMANCE	32
3.1 Elena: apresentando o filme	32
3.2 Autobiografia em Elena	34
3.3 Uma busca performática	37
4. PROCURANDO ELENA, ENCONTRANDO PETRA	42
4.1 Metodologia	42
4.2 Simbiose: Elena em Petra	44
4.2.1 Descrição das cenas	44
4.2.2 Análise	50
4.3 Perda: refazendo os passos de Elena	52
4.3.1 Descrição das cenas	52
4.3.2 Análise	57
4.4 Reencontro: Petra com ela mesma	58
4.4.1 Descrição das cenas	58
4.4.2 Análise	63
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69
7. FILMOGRAFIA	71

1. INTRODUÇÃO

Elena é um documentário brasileiro dirigido por Petra Costa e lançado em 2012. Baseia-se na vida da irmã da diretora, Elena Andrade, envolvendo seu sonho de ser atriz e a depressão que enfrentou durante a carreira, levando-a ao suicídio na casa em que ambas, junto com a mãe, moravam na cidade de Nova York. O documentário é constituído por depoimentos, ensaios fotográficos, imagens de arquivo pessoal e entrevistas, além de um constante diálogo com a mãe e com as experiências e subjetividades de Petra com ela mesma. Foi premiado em diversos festivais como o Festival de Brasília, o Festival Internacional de Documentários da Croácia e o Festival Internacional de Cinema de Arquivo, além de ter sido o representante brasileiro no Oscar do mesmo ano, embora não tenha sido premiado.

A curiosidade envolvida pelo título em específico surge também da identificação da autora em relação aos temas centrais da obra. A trama de *Elena* envolve três mulheres com transtornos psíquicos. Envolve uma família afetada por uma doença que se mostra silenciosa até o momento em que se torna chocante. Envolve as expectativas de sucesso a que somos durante toda a vida expostas. Envolve a dificuldade latente que temos, enquanto indivíduos e enquanto sociedade, em lidar com a morte e, em especial, com o suicídio.

Para além de uma mera fonte de entretenimento, um documentário é um objeto comunicacional, que exhibe e discute criticamente as mais diversas temáticas e das mais diversas formas. O respeito às personagens e suas limitações contrasta com a falta de respeito da sociedade observada diariamente por pessoas afetadas por doenças como depressão, bipolaridade, transtorno de personalidade, entre tantas outras. Muito disso se deve ao fato de que não temos ao alcance obras que falem de saúde mental com tanta sensibilidade como *Elena*. O filme abraça a questão assim como abraça os espectadores, foi abraçada por ele que me vi, embriagada e encantada, além de despertada pelo interesse na exploração da obra nesta pesquisa.

Enquanto via a busca de Petra por Elena, evidenciou-se uma busca que tinha em Petra seu protagonismo, mas que apontavam para outras questões, dentre elas, como a própria diretora se colocava, performaticamente, no filme. Assim também como uma busca pela própria linguagem do filme. Assim, me vi perguntando: como falar de *Elena*, o filme? Como analisar sua linguagem? Como trazer o que foi dito e discutido por tantos outros autores e desenvolver uma escrita e análise próprias? Bastaria uma classificação ou a discussão de ferramentas da linguagem, de recursos teóricos, de discussões conceituais cinematográficas, como meios de adentrar o filme?

Do ponto de vista acadêmico, embora o filme possua uma representativa visibilidade na academia, são menores as ramificações exploradas quanto a própria performance de Petra, relacionadas a um processo de busca. Assim, o objetivo geral envolvido na pesquisa que aqui descrevemos é discutir como a busca performática de Petra por Elena no filme constitui um processo de busca de si, pela própria diretora. Utilizando-se de técnicas alinhadas à pesquisa qualitativa exploratória, com revisão bibliográfica e posterior análise fílmica, elencamos enquanto objetivos específicos: 1) contextualizar o filme em relação ao cinema documental e tensionar-lo com suas linguagens; 2) mapear produções acadêmicas que discutiram *Elena*; 3) discutir a noção de busca performática.

A fim de alcançar os objetivos estabelecidos, estruturou-se este trabalho em três capítulos principais, além da introdução. O primeiro capítulo teórico apresenta um retrospecto do desenvolvimento do cinema documental, localizando discussões acerca do real e do seu tratamento na construção das narrativas e destrinchando discussões teóricas empreendidas por autores como Bill Nichols, Silvio Da-Rin, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, Jean-Claude Bernardet, entre outros, e traz observações acerca da forma fílmica e das possíveis construções narrativas para o cinema documentário. Traz, ainda, a definição de “busca performática” conceito central para as reflexões empreendidas nos capítulos seguintes.

No segundo capítulo, apresentou-se o filme documentário *Elena*, discutiu-se de que maneira a autobiografia esteve presente na obra, além de conceituar a busca performática dentro da obra, desenvolvendo-se conceitos explorados anteriormente.

O terceiro capítulo dedica-se a explicar os caminhos metodológicos percorridos, além da descrição e contextualização narrativa de cenas que exponham aspectos estudados e os organizem, elaborem. Ainda, este item engloba a análise de cenas e sequências desenvolvida a partir das semelhanças e dissonâncias entre o que foi investigado dentro do filme, chegando-se a uma divisão do filme em três estágios principais, observados pela autora em relação à construção da narrativa: Simbiose, Perda e Reencontro. Compreende-se a busca performática com recorrência de ambientações mas com diferentes delineamentos, através da decomposição de trechos, cenas ou sequência de cenas e seus elementos constitutivos.

Por fim, nas considerações finais, retoma-se o percurso da pesquisa na forma de vivência concreta, discute-se as análises observadas e identifica-se dificuldades encontradas no decorrer do trabalho, além de expor conclusões gerais que o trabalho possibilitou.

2 CINEMA DOCUMENTAL E SUAS LINGUAGENS

Neste primeiro capítulo, objetivamos traçar um panorama do surgimento e posterior fortalecimento do cinema documentário através de uma contextualização de um percurso histórico. Com qual formato o documentário surgiu, como desenvolveu-se, quais questões foram notabilizadas em um primeiro momento, e alguns dos movimentos que balizaram suas primeiras discussões teóricas serão questões para a primeira seção do capítulo

A seção seguinte, ‘O real no documentário’, tem como foco a análise de questões que envolvem o tratamento da realidade no documentário, e quais as implicações dos diferentes procedimentos técnicos que podem ser adotados nessa realização. Problematizações contemporâneas sobre o que é o cinema documentário e o que distingue este do cinema de ficção são basilares para a compreensão da seção, embora não sejam, como observaremos, definições fechadas.

O ato narrativo no cinema documentário será posto em evidência, em uma última seção, com foco no documentário autobiográfico, pormenorizando especificações e tipificações, como o documentário de busca e suas diferentes formas de construção.

2.1 Origens e breve contextualização histórica

Em um percurso histórico de localização do documentário na história do cinema, é possível pensar que este tenha nascido junto com o cinema ficcional, nos últimos anos do século XIX. Silvio Da-Rin (2004), cineasta brasileiro, destaca que o catálogo Lumière¹ era composto por “registros de outros povos, celebridades do estrangeiro, paisagens desconhecidas, profissões raras” (DA-RIN, 2004, p. 19), cenas rápidas que eram exibidas sobretudo para chamar a atenção e despertar a curiosidade do público, podendo-se deduzir uma acentuada vocação informativa do cinema em contraste com a vocação de contar histórias, que só se desenvolveu com o aumento da duração dos filmes.

Com a consolidação e a difusão das projeções públicas, as sessões passaram a ser divididas comumente entre o *longa de ficção*, produção de maior ênfase e maior investimento, e as *atualidades*, complemento com foco informativo e linguagem didática (DA-RIN, 2004).

¹ O catálogo Lumière considera um total de 1.405 vistas cinematográficas e integra a memória do mundo inscrita em um arquivo universal da humanidade que permanece em construção. Ele é reconhecido por sua significação mundial e seu valor universal, constituindo uma experiência inaugural de cinema mundial através de vistas cinematográficas de diversas partes da superfície da terra, tornando possível uma enciclopédia da mobilidade do mundo (RIBEIRO, 2021).

Dentro das atualidades, eram os “filmes de viagem”, como gênero de aventura, que mais se destacavam, com grupos especializados registrando suas explorações em “álbuns animados”.

Robert Flaherty, norte-americano considerado tanto cineasta quanto antropólogo (uma vez que suas produções possuíam um forte caráter etnográfico), empreendeu diversos filmes em que registrava a vida e a cultura de povos tradicionais e comunidades isoladas. Foi após repetidas expedições à Baía de Hudson, no norte do Canadá, em meados de 1920, que Flaherty gravou o filme que ficaria conhecido como o inaugurador do documentário enquanto gênero e que seria considerado como a síntese de todo um período da história cinematográfica.

Nanook, o Esquimó (1922) foi dirigido por Flaherty com o objetivo de filmar a vida e os costumes dos esquimós Inuik. Segundo Flaherty, o filme não foi pensado para ser um olhar observador “neutro”. Em vez de meramente observar os indivíduos retratados, o diretor se envolvia com suas histórias e culturas, buscando compreendê-las de forma mais profunda e intervir para a construção narrativa do filme, utilizando técnicas como a encenação e a reconstituição de cenas, numa combinação de elementos da ficção e do documentário. Assim, em *Nanook*, a câmera faz parte do espaço e os protagonistas agem ativamente para ela com a intenção de construir uma perspectiva dramática, com personagem (*Nanook* e a família) e antagonista (o meio hostil onde viviam) (DA-RIN, 2004).

Para Manuela Penafria, Flaherty “tinha já ido muito para além da mera descrição de modos de vida ou apresentação de hábitos estranhos, que eram as marcas dos “filmes de viagem” (PENAFRIA, 2004, p. 186), inaugurando uma abordagem considerada visualmente impressionante em relação à não-ficção cinematográfica que até aquele momento dava seus primeiros passos.

No mesmo ano que *Nanook* chegava às telas, era lançado no Brasil o documentário mudo *No País da Amazonas* (1922), dirigido por Silvino Santos, retratando em blocos temáticos o desenvolvimento da região. Amir Labaki (2006 apud Gonçalves) destaca que o caráter documental sempre esteve presente no cinema brasileiro, citando outros importantes títulos como *São Paulo, A Symphonia da Metrópole* (1929) e *Ao redor do Brasil: aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932) como também pioneiros do gênero no país. Pode-se citar, antes disso, *A Vista da Baía de Guanabara* (1898) de Affonso Segretto, que retratava a chegada do diretor, imigrante italiano, ao Rio de Janeiro, e *Rituais e Festas Bororo* (1917), documentário etnográfico que narra os costumes da tribo indígena bororo, de autoria do Major Thomaz Reis, integrante da Comissão Rondon.

Outro ponto fundamental na história da produção documental audiovisual está relacionado ao desenvolvimento tecnológico, isto é, aos aparatos técnicos envolvidos em sua concepção. Foi o cinejornalismo, com a urgência na necessidade da tomada audiovisual direta – som e imagem registrados em sincronismo –, e com menos preconceitos a transpor, que encaminhou os avanços (DA-RIN, 2004). Uniu-se à causa, a partir dos anos 1950, o telejornalismo nascente, que junto com o advento da televisão aceleraram ainda mais o processo de aperfeiçoamento dos equipamentos. Pouco a pouco as câmeras foram ficando menores e mais leves, as equipes mais enxutas e o som passou, junto com as imagens, a sofrer intervenções técnicas e estéticas durante e após as filmagens. Essa evolução possibilitou o surgimento de novas linguagens documentais, com inovações narrativas.

Foi nos anos 1960 o *boom* do documentário e das discussões em relação a captação e exposição da verdade e da realidade, evidente em duas principais vertentes: o Cinema Verdade e o Cinema Direto, ambos com forte oposição ao cinema de espetáculo em expansão com a ascensão do cinema hollywoodiano. Época de intensa mobilização política, esta década foi marcada pela contestação de instituições e valores sociais em movimentos espalhados pelo mundo todo. Os cinemas novos que surgiram neste período evidenciavam a preocupação em trazer a política para o espaço audiovisual, com temas como a luta de classes, por exemplo, e cobravam um maior comprometimento nas abordagens em conjunto com uma maior liberdade formal. O período foi marcado por discussões teóricas e críticas de cineastas por meio da revista *Cahiers du Cinéma*, na qual contribuíram nomes como Jean-Luc Godard e François Truffaut, cineastas e críticos de cinema. A reivindicação era de um cinema que "não estivesse apenas a serviço do entretenimento, mas uma arte cinematográfica que forçasse o pensamento", conforme coloca Isabel Veiga Rezende (2009, p. 12).

O Cinema Verdade francês (1960 - 1965) é experienciado principalmente através do trabalho de Jean Rouch e Edgar Morin, e buscava a autenticidade do real através da naturalização da filmagem. O movimento evidenciou uma mudança de posicionamento do autor, com forte intervenção e até mesmo interação entre atores/personagens e a equipe de filmagem. Com o objetivo de explicitar a relação entre os dois lados, eram recorrentes os diálogos entre cineastas e entrevistados. Os personagens deixavam de ser apenas objetos narrativos para se transformarem em sujeitos, com espaço para falarem por si. Através da inclusão da equipe nos diálogos e, outras vezes, dos equipamentos e elementos das filmagens, o Cinema Verdade buscava chamar a atenção para o fato de que o filme era um processo de arquitetura, interpretação e construção dos seus autores, e não apenas mera captação. A ideia era "denunciar o caráter ilusionista predominante no cinema de uma forma geral ao contestar

a concepção de que a realidade já estaria dada e pronta para ser filmada" (REZENDE, 2009, p. 14).

Embora Robert Flaherty seja anterior ao período do Cinema Verdade francês, pode-se observar sua contribuição para a estruturação teórica do movimento. O cineasta não é considerado um representante da corrente, mas exerceu grande influência quando apresentou sua abordagem de cinema documental que privilegiava a construção de uma relação de proximidade com os personagens. Essa abordagem humanista e intervencionista foi precursora para ideias que seriam resgatadas mais tarde pelos franceses (DA-RIN, 2004).

O Cinema Direto norte-americano (1958 - 1962), que surgiu simultaneamente ao Cinema Verdade francês, foi fundamentalmente realizado pelos cineastas Robert Drew e Richard Leacock, reunidos na Drew Associates, e rompeu com a lógica de expor uma ideia intencionalmente. Para isso, se afastou de recursos de intermediação como a narração em voz off, entrevistas e encenações. Esse tipo de documentário acreditava na não-intervenção do autor, buscando realizar uma narrativa puramente observacional. Com equipe invisível, as imagens eram muitas vezes tremidas e pouco iluminadas. Ainda que vistas como formas de marcar a oposição ao formalismo tradicional, essa aparente despreensão na filmagem revelava a intenção de apreender um "acesso direto" à realidade, provocando a impressão do real e transparecendo as sensações vivenciadas durante as gravações, como se fosse possível significar uma verdade anulando-se a subjetividade da construção narrativa.

Foi Dziga Vertov, cineasta soviético, quem teorizou um cinema direto com a proposição da não-intervenção, após a revolução russa de 1917. Da-Rin (2004) destaca que o cinema documental proposto pelo teórico apostava sobretudo na improvisação e era contra os excessos estéticos e o apelo dramático. Vertov propunha a descida das câmeras às ruas para filmar a "vida de improviso", sem recorrer a truques de edição ou montagem, como forma de enfatizar a realidade objetiva - a proposta de um "cine-olho", ou seja, uma câmera que registrava o mundo sem interferência e sem manipulação. A ideia era adotar uma nova visão da realidade proporcionada exclusivamente pelas possibilidades cinematográficas.

A influência do cineasta foi fundamental para a consolidação de uma abordagem documental mais objetiva e experimental dentro do Cinema Direto norte-americano, respaldando a busca por uma abordagem "mais realista" e "menos narrativa" em seus documentários. Nas palavras de Da-Rin:

[...] Vertov propunha o uso de todos os meios cinematográficos, todas as invenções cinematográficas, todos os procedimentos e métodos, tudo que podia servir para descobrir e mostrar a verdade. Entre esses recursos estava os movimentos de

câmera; a escala dos planos desde o mais aproximado ao mais distante; as variações de velocidade de filmagem; a imagem fixa, as sobreposições e fusões; as animações; e, sobretudo, os intervalos, passagens de um movimento a outro, ou seja, a montagem (DA-RIN, 2004, p. 80).

Uma das principais diferenças entre o Cinema Verdade francês e o Cinema Direto norte-americano está na abordagem do papel do cineasta na produção do filme, nas palavras de Maria Vitoria Uema, deve-se observar “a participação ativa ou passiva do diretor e equipe no processo e produto filmico, entre interação, aparição e intervenção objetiva e direta” (UEMA, 2019, p. 1). Em síntese, enquanto no Cinema Direto norte-americano os cineastas eram considerados observadores passivos que tentavam capturar a realidade objetiva sem interferir nela, no Cinema Verdade francês os cineastas eram mais ativos e participativos, muitas vezes intervindo diretamente nas situações filmadas. Cabe destacar a diferença no tratamento da narrativa nos dois movimentos, uma vez que o Cinema Verdade francês costumava demonstrar preocupação explícita com a estrutura narrativa, à medida que o Cinema Direto norte-americano apresentava uma abordagem mais fragmentada, deixando as situações filmadas "falarem por si mesmas".

Apesar das diferenças ou, ainda, por efeito das reflexões notabilizadas pelos movimentos, o período foi imprescindível no sentido de renovação da linguagem documentária, até então associada ao didatismo da exposição. Ambos os movimentos compartilhavam da preocupação com a busca da verdade e a representação da realidade, ainda que de formas distintas. No resto do mundo, os cineastas e documentaristas buscavam se aproximar (ou se afastar) de uma ou de outra corrente, embora possam ser observados alguns movimentos dialógicos ou antagônicos concomitantes.

No Brasil, influenciados por ambos os movimentos, viu-se surgir nomes como Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, Arnaldo Jabor, Maurice Capovilla e Manuel Horacio Giménez. Viu-se também a efervescência do Cinema Novo, com Glauber Rocha, voltado para temáticas sociais e que teve forte presença de documentários, inclusive com Joaquim Pedro e Arnaldo Jabor, citados anteriormente. O movimento teve grande tendência realista, com a consolidação de uma estética que ficou conhecida como “estética da fome” e que era utilizada para o exercício da crítica, embora tenha influência de outras linhas também. Com o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, o Cinema Novo buscava uma independência cultural para o cinema brasileiro, incentivando o cinema produzido em qualquer lugar, a qualquer hora, escapando à lógica de estúdios, atores e produtores, isto é, a lógica da produção comercial baseada em grandes investimentos e fartos recursos.

Na década de 1980, ainda durante a ditadura civil-militar que governava o Brasil, surgem os relatos memorialistas das experiências vividas por jovens políticos e politizados, presos ou exilados. Romances na forma de reportagens ou depoimentos, testemunhos autobiográficos que podem, de certa forma, representar uma geração e uma era. Embora consideradas relatos pessoais, essas produções também se dedicavam ao contexto sociocultural uma vez que trazem como pano de fundo questões sociais e políticas, buscando a conscientização dos espectadores. Além disso, apesar de terem marcado os anos 1980, continuam vigentes desde o retorno da democracia até os dias de hoje, em um esforço de luta contra o esquecimento da ditadura, que se une a diversas outras problemáticas culturais e sociais atuais (KLINGER, 2004, p. 21).

Surgiu também durante a ditadura militar um outro espaço para o documentário brasileiro, com a criação do programa Globo Repórter, em 1973, pela Rede Globo de Televisão. Embora com padrões institucionais e marcado pelo fazer jornalístico em pautas autorizadas pelo poder ditatorial, compreendeu um espaço para uma geração de documentaristas que mais tarde se tornariam realizadores independentes. Nesse contexto, surgem discussões sobre o tratamento da verdade empreendido pelo cinema documentário em contraste com a prática jornalística.

No Brasil pós retomada, mostrou-se especialmente fértil a vertente dos documentários que recuperam histórias familiares. “São relatos que começam como um aparente acerto de contas com o passado familiar e que acabam propondo leituras da realidade que ultrapassam a experiência individual para desdobrar-se em novos e insuspeitados sentidos [...]” (LAITANO, 2014, p. 97). Lins e Mesquita (2011) chamam atenção para a efervescência criativa que o cinema documentário experimentou no Brasil a partir da década de 90 e especialmente nos anos 2000, impulsionada pelo aumento do acesso a tecnologias de produção audiovisual e pela maior demanda por histórias reais e engajadas com questões sociais e políticas. O período ficou marcado pela emergência de novos cineastas documentaristas, muitos deles provenientes da produção independente.

Dois aspectos importantes que se observam nas produções desse período são, primeiramente, a busca por um olhar mais subjetivo e pessoal acerca dos temas abordados, valorizando a autoria do cineasta e a sua perspectiva, valorizando a diversidade de vozes e formas de contar histórias. Em segundo lugar, a capacidade de revelar e problematizar questões sociais e políticas presentes na realidade brasileira que muitas vezes ficaram invisibilizadas pelos meios de comunicação de massa que até então eram privilegiados. Documentários sobre movimentos sociais, conflitos urbanos, desigualdades raciais e de

gênero, entre outros temas, ganharam destaque nas telas e contribuíram para ampliar o debate público sobre essas questões e para fortalecer as lutas sociais em curso (ANJOS; OLIVEIRA; COLUCCI, 2014).

Lins e Mesquita chamam atenção, ainda, para o interesse crescente de realizadores, críticos e pesquisadores de cinema de documentário, constatado pelo aumento de filmes produzidos, pela "criação de festivais especialmente dedicados a esse gênero, a ampliação de editais públicos de fomento à realização de filmes documentais e a presença crescente [...] de documentários independentes na televisão brasileira" (LINS, MESQUITA, 2011, p. 07).

Passando brevemente pela história do gênero documental, podemos observar as diversas formas de fazer documentário que surgiram ao longo do tempo, de construir, filmar ou montar, de desenvolver, de dar a ver elementos e de conceber narrativas. Fica explícito que para o documentário há um espaço profícuo para a particularização de histórias com voz própria, que falam sobre os personagens como representações de sujeitos comuns em perspectivas singulares. Além disso, começamos a perceber como é intrínseco ao documentário tensionar a realidade, e que essa noção de realidade varia de acordo com o movimento artístico ou objetivo a ser perseguido pelo filme, tema que abordaremos melhor na próxima seção.

2.2 O real no documentário

Em *Introdução ao Documentário* (2010), o crítico de cinema e teórico americano Bill Nichols, responsável por importantes estudos contemporâneos acerca do documentário, busca colocar questões essenciais e atuais em torno do gênero. Nichols parte da perspectiva de que todo filme é um documentário, pois “mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2010, p. 26). Essa visão é compartilhada com Manuela Penafria, quando esta destaca que “todo o filme é um documentário – todo e qualquer filme documenta algo; e todo filme é uma ficção por ser uma representação e não a própria realidade, por representar idéias [...]” (PENAFRIA, 2004, p. 191).

Nichols prefere separar as produções cinematográficas em documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social. O primeiro é aquele que comumente chamamos de ficção, onde a imaginação toma forma e novos mundos são possíveis e tangíveis. O segundo se faz responsável pelo que se chama de “não ficção”,

representando realidades que já existem de forma material e proporcionando “novas visões de um mundo comum, para que exploremos e compreendamos” (NICHOLS, 2010, p. 27).

Embora a ficção espere certa suspensão da incredulidade que possibilite a aceitação do universo do filme como plausível, e a não ficção demonstre uma retórica que busca a aceitação do filme como um real (NICHOLS, 2010), ambos os filmes cobram dos espectadores interpretação e crença nas verdades que evidenciam, isto é, os significados e valores que transmitem. Este é o ponto destacado por Nichols, expondo a fragilidade da oposição descrita, uma vez que nas duas formas, ficção e não ficção, há o recorte e a apresentação de uma verdade que só se faz pertinente se considerada junto ao cenário em que está envolvido, isto é, dentro do filme como um todo.

Em suma, através do argumento de Nichols (2010), o documentário não é uma reprodução da realidade, mas uma representação do mundo em que vivemos, através do olhar interpretativo do cineasta que cumpre certo papel de "mediador", buscando as conexões através de diferenças e similitudes da subjetividade. Evidencia-se, assim, uma forma de ver o mundo ou determinada situação e fazem-se propostas ou oferecem-se pontos de vista sobre ele:

O documentário fala de situações e acontecimentos que envolvem pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós como elas mesmas em histórias que transmitem uma proposta, ou ponto de vista, plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos representados. O ponto de vista particular do cineasta molda essa história numa maneira de ver o mundo histórico diretamente, e não numa alegoria fictícia (NICHOLS, 2010, p. 37).

Assim, o documentário pode ser pensado como um tratamento criativo da realidade, e não uma transcrição fiel dela (NICHOLS, 2010). Dessa forma, todo documentário é também um ato criativo e interpretativo, uma vez que recorta, representa, retrata. Não existe pronto, à espera de uma captura imparcial; o que há é a produção do real.

Existe, de fato, "uma realidade fílmica e uma realidade mais real, se assim a podemos chamar" (PENAFRIA, 2004, p. 191). Entretanto, "o cinema não tem a capacidade de nos dar a ver o nosso mundo “tal qual”, mas de um modo que só o cinema, com a sua capacidade de enquadrar, compor, interligar, o pode fazer" (idem). Assim, personagens inseridos num documentário, por exemplo, são recortes de um todo sob um prisma contextual e entre diversas escolhas narrativas que podem mudar por completo o resultado final posto ao espectador.

Nichols (1997, p. 13, tradução nossa) destaca que “o prazer e o atrativo do documentário [de representação social] residem em sua capacidade de trazer questões

atemporais que nos parecem, literalmente, temas candentes”, uma vez que, através deles, “vemos imagens do mundo e o que estas colocam diante de nós são questões sociais e valores culturais, problemas atuais e suas possíveis soluções, situações e modos específicos de representá-las”². Os documentários oferecem um retrato do mundo, que podem se referir a pessoas, acontecimentos, emoções, pensamentos, culturas, entre diversos outros e que nós mesmos poderíamos ver fora do cinema.

Sobre objetos extraordinários e ordinários, Raquel de Holanda Gonçalves (2020) destaca que os documentários oferecem semelhanças e expressões de uma parte do mundo; defendem ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Para exemplificar, podemos pensar nos assuntos que o cinema documental brasileiro recente tem abordado: desde a luta por moradia de uma família em particular, como é o caso de *Construção* (2020), de Leonardo da Rosa e Gianluca Cozza, que retrata uma mãe voltando com os filhos para a antiga comunidade em que vivia, para a construção da sua casa,, até a luta coletiva contra a Covid-19 com ênfase no retrato das condições de trabalho de profissionais do SUS (Sistema Único de Saúde) durante a crise sanitária que a pandemia provocou, em *Quando Falta o Ar* (2021), de Ana e Helena Petta.

É, portanto, precisamente no estreitamento do enfoque, na particularização e na apresentação de uma visão micro que encontramos mais exposição e maior detalhamento das histórias, personagens, cenários ou aspectos, uma vez que

[...] ao invés de almejam grandes sínteses, análises ou interpretações de situações sociais mais amplas, os documentários buscam seus temas através do recorte mínimo, abordando experiências e expressões estritamente individuais. As composições são variadas, mas há, de todo modo, uma valorização da subjetividade do homem (sic) comum (LINS, MESQUITA, 2011, p. 49-50).

Esta "valorização da subjetividade" é sobretudo a representação de uma realidade através de uma construção imagética, mas também uma reconstrução de memórias por meio de arquivo, o que possibilita a exploração de um ponto de vista.

O documentário, nesse sentido, simboliza um real, interpretando-o e explorando-o, e pode, também, ser espaço de grande potencial para experimentações e transgressões da imagem com o objetivo manifesto de experimentar com a realidade, produzindo novos reais

² Trecho original: "El placer y el atractivo del filme documental residen en su capacidad para hacer que cuestiones atemporales nos parezcan, literalmente, temas candentes. Vemos imágenes del mundo y lo que éstas ponen ante nosotros son cuestiones sociales y valores culturales, problemas actuales y sus posibles soluciones, situaciones y modos específicos de representarlas".

e/ou, em alguns casos, questionando o "real". Nesse caso, o documentário revela rico potencial inventivo, espaço para novidades estéticas e narrativas e construções criativas.

Portanto, com a proposição de evidenciar, representar, investigar e experimentar com a realidade, o documentário nem sempre reflete uma realidade de modo fiel. O cinema documental se fortaleceu como uma *escritura crítica da realidade*, muito embora esta seja produzida e só seja acessível através daquele, ela é impossível de ser captada em sua essência - somente através de interpretação e intervenção. De acordo com Gonçalves (2020, p. 28), a realidade é “construída para o filme e pelo próprio filme, onde só no filme pode ocupar seu lugar; concebida tanto do factual quanto do imaginário – inseparáveis”. Ou seja, impossível de ser captada em sua totalidade ou de modo exterior ao próprio filme.

Da-Rin (2004) destaca que a realidade é derivada da interpretação daquele que a interpela, ou seja, de quem observa, planeja, caracteriza, filma e monta através dela. O modelo estético formulado como o *documentário clássico* cobrava dramatização, interpretação e intervenção social, sem a exigência de documento ou prova que respaldassem a legitimidade das produções documentárias e a veracidade da realidade descrita, escapando de uma abordagem inteiramente objetiva e privilegiando a construção de reais através e dentro da narrativa dos filmes.

2.3 Documentário autobiográfico

O documentário autobiográfico pode ser definido como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Enquanto outras narrativas se mostram menos preocupadas com a cobertura da vida e da exploração de experiências, ideias, emoções e perspectivas pessoais de quem realiza o filme, as autobiografias se concentram principalmente na vida e nas realizações do autor, muitas vezes abordando aspectos pessoais, profissionais e históricos. No cinema, elas podem variar em estilos e abordagens, na forma de dramas performáticos ou exploração de arquivos. O cineasta pode ou não ser personagem, podendo escolher atores ou a si mesmo para interpretar versões "fictícias" de si.

Philippe Lejeune (2008) define o documentário autobiográfico como uma forma de narrativa que combina elementos de documentário e autobiografia. Nesse tipo de filme, o diretor utiliza a sua própria vida como tema e objeto de investigação, explorando questões pessoais e subjetivas em um contexto documental. Lejeune argumenta que essa forma de autobiografia é caracterizada pela sua autenticidade e subjetividade, uma vez que o diretor

está compartilhando suas próprias experiências com o público. Para o autor, neste tipo de narrativa faz-se presente o que ele chama de "pacto autobiográfico", no qual o autor se compromete a compartilhar sua história pessoal com honestidade e autenticidade, e o público se compromete a ouvir e respeitar essa história.

Em seu estudo sobre documentários em primeira pessoa, Jean-Claude Bernardet (2014) salienta que essa forma cinematográfica não é uma novidade, mas destaca que nesses filmes os documentaristas são transformados em personagens que seguem uma estrutura dramática, permitindo que se explore uma vida de acordo com as regras da ficção ou, por outra perspectiva, permitindo que a ficção incorpore suas vidas.

O documentário autobiográfico, em específico, pode constituir o passado através de uma continuidade linear ou, em perspectiva oposta, se encaminhar de “formas ensaísticas nos quais o passado é tido como perdido e percebido através da aliança entre lembrança e esquecimento, esboçado através de experimentos” (VEIGA, 2017, p. 196). Como exemplo, pode-se citar *Histórias que Contamos* (2012), dirigido por Sarah Polley, em que a diretora faz uma reflexão pessoal sobre a vida de sua mãe, que faleceu quando Sarah era jovem. Através de uma combinação de imagens de arquivo, entrevistas com membros de sua família e amigos e dramatizações de cenas de sua infância, Sarah explora diferentes versões das histórias que contaram sobre sua mãe e sua vida, examinando, assim, a natureza da "verdade" e a construção das histórias e da memória. Como é possível observar através do exemplo descrito, o documentário autobiográfico é comumente construído por meio do uso de arquivos domésticos ou institucionais, como fotos, vídeos, áudios e cartas, de reencenações, de revisitas, isto é, a volta a lugares onde o protagonista esteve, além de entrevistas, testemunhos e da voz off, utilizados de maneira conjunta ou em perspectivas diferentes. Cabe destacar que é somente em sua constituição *em relação* que os lugares, testemunhas e arquivos representam alguma possibilidade de significação e de entendimento. Não são os documentos que fazem os documentários, mas a forma como são abordados, estudados e apresentados como um todo individual e particular àquela narrativa. O passado surge como ato narrativo cinematográfico, em um tecido mnemônico composto de retalhos de lembranças em relação.

O documentário autobiográfico está intrinsecamente relacionado a um modo narrativo chamado "narrativas de si", termo que se refere originalmente a textos literários em que um/a autor/a narra sua própria vida, experiências e reflexões sobre si mesmo/a. Embora não seja necessariamente um gênero literário específico, as narrativas de si têm suas próprias características: geralmente, são escritas em primeira pessoa e apresentam uma visão pessoal e

subjetiva de eventos, emoções e pensamentos do autor. Elas também podem incluir reflexões sobre a identidade pessoal, o papel do autor na sociedade e suas perspectivas sobre o mundo.

A história das narrativas de si aparece ainda na antiguidade, onde são encontrados registros que descrevem as realizações de tiranos e heróis e, mais tarde, na tradição ocidental, com o olhar subjetivo de poesias épicas, crônicas satíricas ou orações fúnebres, conforme explana Andrade (2016). A ideia de contar histórias em primeira pessoa remonta à antiguidade clássica, com as obras de escritores como Marco Aurélio e Santo Agostinho. No entanto, foi na época do Renascimento que esta forma narrativa floresceu. Na Europa, o autor Michel de Montaigne, por exemplo, escreveu obras que misturavam reflexões pessoais com análises filosóficas e históricas, conhecidos como ensaios. Já no Brasil, a obra *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, publicada em 1911, é um exemplo deste modo de construção narrativa. Durante o século XX, as narrativas de si se tornaram ainda mais populares, com autores como Virginia Woolf e Sylvia Plath escrevendo diários que foram posteriormente publicados. O gênero se expandiu ao incluir histórias de pessoas comuns na literatura de *best seller*, com obras como *O Diário de Anne Frank* (1947).

Embora esta narração nos remeta a autorias clássicas e consagradas, as narrativas de si, particularmente, são intrínsecas ao que somos e fazem parte do nosso dia a dia e da nossa história. Elas nos acompanham no compartilhamento de vivências ou pensamentos, e estão presentes em diversos gêneros e manifestações artísticas. Distribuídas por toda a história da humanidade e atualizadas hoje em ferramentas como blogs, vlogs e outras plataformas, a narrativa de si é uma forma importante de autoexpressão e reflexão, pública ou privada, em formato de prosa ou ode, intimista ou epopeica, em forma de memória ou diário. São, afinal, relatos contados a partir da perspectiva de quem narra, um/a narrador/a real ou ficcional, que explora sua própria vida a fim de compartilhar experiências ou, ainda, inventar narrativas ficcionais com as quais se identifique e possa expressar desejos, frustrações e fantasias.

Partindo da seara da teoria literária, as narrativas de si na forma confessional podem se apresentar como autobiografias, memórias, ensaios pessoais, diários, entre outros, e se aproximam do cinema de experiência pessoal em suas diversas tipificações. Na história do cinema, são recorrentes as obras e realizadores que flertam com este gênero, como aponta Andrade:

As ficcionalizações da memória de Woody Allen (*Radio days*, 1987), Federico Fellini (*8 1/2*, 1963) e François Truffaut (*Les 400 coups*, 1959); os filmes-diário de Jonas Mekas (*Walden: diaries, notes and sketches*, 1969); as experiências de Su Friedrich na escrita de uma “autobiografia em terceira pessoa” (*Sink or swim*, 1990); as ficções da reescrita de si, tal como o fez Charlie Kauffman em *Adaptation* (2002) (ANDRADE, 2016, p. 65).

É, afinal, o ato narrativo que delinea a condução de uma boa parte do cinema documentário: através da narração de uma continuidade de acontecimentos, na ordem cronológica ou psicológica, somos apresentados ao espaço, ao tempo, aos personagens, aos propósitos que motivam e às particularidades que nos cativam. O ato narrativo, conforme reforça Márcio de Andrade, pode ser entendido como “uma atividade de reflexão sobre o passado ou a criação de situações e personagens que permite compreender contextos e situações do passado e do presente a fim de repensar, prever e conceber ações práticas na realidade” (ANDRADE, 2017, p. 258).

Embora as narrativas de si e o documentário autobiográfico sejam focadas em contar histórias da vida de alguém, as narrativas de si são um tipo de discurso que buscam expressar a identidade e a subjetividade de um indivíduo e, como vimos, tem uma contextualização mais ampla na arte e na história. É uma forma de contar a história de vida a partir de uma perspectiva pessoal e subjetiva, em que o foco não está necessariamente na descrição objetiva dos fatos, mas na construção de um sentido e de uma identidade a partir desses fatos. Já o documentário autobiográfico é um gênero cinematográfico que se caracteriza pela escrita da história de vida de um indivíduo realizada pelo próprio autor, buscando descrever de forma factual os principais eventos e experiências de sua vida, de forma mais completa ou intencionalmente dedicada a um período ou situação em específico e em maiores detalhes.

No contexto do documentário autobiográfico, há vários estilos com suas próprias características e abordagens distintas³. Alguns dos estilos mais comuns incluem o testemunhal, observacional, reflexivo e recriacional (NICHOLS, 2010). Além deles, pode-se citar o ensaio, mais experimental e poético em sua abordagem, com tendência a ser mais reflexivo e contemplativo do que outros estilos de narrativas de si e, conseqüentemente, de documentários autobiográficos, como já mencionado anteriormente.

Parafraçando Diógenes et al (2015), o ensaio filmico se alicerça na ideia de um filme enquanto pensamento em ato. Propõe-se à experimentação, uma experiência aberta através do sistema que rompe com a exatidão e com conclusões últimas: “O cinema documental pode ousar, arriscar, se aventurar nas suas reflexões, originar interpretações e também ressaltar a impossibilidade de conclusão. O ensaio trafega no campo das incertezas, das hesitações.”

³ Percebe-se, atualmente, uma significativa presença de dissertações, teses, artigos, palestras, entre outras manifestações teóricas, interessadas em compreender e desenvolver uma teoria acerca deste tipo de cinema e seus tensionamentos. Academicamente, encontramos diversas nomenclaturas que referem-se a mesma estrutura de construção, mesmo que com algumas particularidades em sua forma: documentários em primeira pessoa, subjetivos, autobiográficos, performáticos e ensaístico (DIÓGENES et al, 2015).

(2015, p. 4). Consuelo Lins (2008) esclarece, ainda, que o ensaio filmico rompe com a focalização privilegiada da experiência do outro ao incorporar aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores.

O ensaio na tradição filosófica é uma via do pensamento, uma certa modalidade discursiva que se forma no fluxo da palavra escrita, no impulso anti-sistêmico das ideias e que assume certas feições literárias: a subjetividade do enfoque, a eloquência da linguagem e a liberdade do pensamento. A atenção do ensaísta não incide somente na comunicação do pensamento, mas também na sua forma de expressão, na sua construção estilística. As impressões subjetivas se tornam visíveis no texto, que recusa a impessoalidade, a neutralidade do pensamento (DIÓGENES et al., 2015, p. 3).

Outro estilo de documentário autobiográfico é aquele que Jean-Claude Bernardet (2014) denominou de “documentário de busca”, produção na qual o movimento de autobiografia envolve o processo de busca por um “objeto” pessoal pelo realizador, e, dessa forma, coloca em relação o gesto autobiográfico e o gesto documental. Na ocasião, o autor procurava compreender a imprevisibilidade ao qual o gênero se rende, uma vez que o alvo pode ou não ser atingido e a vicissitude faz da filmagem uma documentação de processo, conforme explicita Roberta Veiga (2017). A potência desse tipo de documentário surge justamente da imprevisibilidade; do risco do fracasso de nada encontrar, mas também da possibilidade do encontro:

[...] o que parece interessar é a concepção da busca como um ato em si, no qual o fim é menos um ponto de chegada do que de saída, é a partida para que a busca vire processo e se faça filme. Não se trataria, portanto, de um “fim que justifica os meios”, porém dos meios eles mesmos, ou de um fim sem fim: uma vez que o filme só existe enquanto processo de busca (VEIGA 2017, p. 206).

Os atos de busca, nesse caso, reconstituem acontecimentos do passado em costura com o presente; são memórias que se convertem em narrativas que acabam por exprimir singularidades pelas estratégias de ficcionalização que lhe são próprias, sem perder o caráter factual, conforme nos apresenta Veiga (2017). Em suas construções, apresentam, entre outras características, a narrativa em primeira pessoa, de forte acento confessional e memorialístico, principalmente em nível experimental e independente, e, por isso, possuem marcada atenção da academia em suas investigações teóricas.

No Brasil, é expressivo o número de produções documentárias autobiográficas que se inscrevem no gênero de busca e que exploram essas diferentes tipificações, sobretudo nos últimos 20 anos. Destacam-se nesse conjunto, dentre outras obras: 33 (2002), de Kiko

Goifman, *Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut, *Diário de uma busca*, de Flávia Castro (2011); *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar (2012); *Mataram meu irmão*, de Cristiano Burlan (2013) e *Já visto jamais visto* (2013), de Andrea Tonacci.

Bernardet (2014), propôs, ainda, uma classificação de quatro tipos de documentários de busca, que dizem respeito principalmente sobre o papel do cineasta no processo de investigação, bem como na abordagem adotada para contar a história. Eles podem ser *observacionais*, concentrando-se em registrar o evento ou situação com menor intervenção ativa do cineasta, fornecendo uma visão mais objetiva dos fatos; *participativos*, quando o cineasta se envolve ativamente no enredo e se torna parte do processo de investigação, interagindo com os personagens e fornecendo sua perspectiva pessoal; *reflexivos*, onde inclui-se uma reflexão pessoal do cineasta sobre o assunto em questão, podendo incluir cenas pessoais ou subjetivas; e *performáticos*, apresentando uma forma mais experimental em sua abordagem na exploração da visão do cineasta sobre um tema e envolvendo técnicas artísticas e performáticas, como teatro e dança.

Nessa mesma ocasião, Bernardet e Ramos (1988) discutiram como a noção de performance se tornou uma característica cada vez mais presente em documentários contemporâneos, em construções onde o cineasta não se limita apenas em registrar, mas se insere na narrativa de forma performática, trabalhando performaticamente sobre uma realidade. O autor pontua que o cineasta reconhece a sua subjetividade e a sua influência no objeto filmado, e utiliza essa consciência para explorar a complexidade das relações expostas.

A definição de documentário performático também aparece em Nichols (2010), no qual o autor nos coloca que a forma do objeto será definida pela experiência do cineasta. Ele destaca que uma das principais técnicas utilizadas é a narrativa não convencional, aproximando-se de uma construção ensaística. Nichols complementa dizendo que o documentário performático pode misturar elementos documentais e performáticos, uma vez que a encenação e a performance se sobrepõem ao registro da realidade. Nesse tipo de documentário, segundo ele, a encenação não é vista como uma violação da objetividade documental, mas sim como um meio legítimo de expressão.

Como percebemos essas questões - do autobiográfico, da realidade, da busca, do performático - atravessadas no filme *Elena* (2012), de Petra Costa, é o que veremos nos capítulos seguintes.

3. ELENA, BUSCA E PERFORMANCE

No presente capítulo, nossa tarefa é apresentar o documentário *Elena* e contextualizar sua significância e importância para o cinema brasileiro, refletindo de forma crítica sobre os elementos presentes em sua construção narrativa e visual a partir de discussões que iniciamos no capítulo anterior. Numa primeira seção, abordaremos o enredo geral do filme e sua reverberação, avaliando o impacto que ele provocou no público e na cultura contemporânea. Em seguida, dedicaremos nossa atenção às questões formais que se destacam no documentário em relação a sua forma fílmica, justificando teoricamente as análises que serão feitas posteriormente.

3.1 *Elena*: apresentando o filme

Elena é um documentário lançado em 2012 e dirigido por Petra Costa. O filme aborda a relação da diretora com sua irmã mais velha, Elena, em um relato íntimo da diretora sobre suas lembranças e como lida com a perda e a falta da irmã. Elena se mudou para Nova York na década de 1990, em busca da consolidação de sua carreira como atriz e, após um longo período de depressão, cometeu suicídio, interrompendo sua jornada breve aos 21 anos de idade. Na época do acontecimento, Petra tinha sete anos. Agora adulta, a diretora busca no filme percorrer os passos de Elena e explorar sua vida como forma de entender a morte da irmã.

No centro, o evento trágico de uma vida interrompida cedo demais. Os vivos se despedaçam. O filme reintegra os pedaços, na medida em que isso é possível, ou seja, imperfeitamente. Não existe a ingenuidade de achar que a arte recupera a plenitude anterior ao drama. É o contrário, creio. Através do filme o que se tenta é encontrar um modo de conciliar-se com a irrevogabilidade da morte aprendendo a conviver com o que fará falta para sempre. (SALLES, 2014, p.11)

A trama do documentário é constituída em torno das histórias da diretora e de Elena, observadas individualmente e em relação. Ao longo do desenvolvimento da narrativa, Petra Costa nos revela suas emoções e sentimentos, angústias e questionamentos, compartilhando também uma jornada de autoconhecimento na tentativa de trabalhar e sublimar o luto através de uma jornada pessoal e emocional de articulação da existência da irmã. A diretora busca memórias desde sua infância, quando Elena começou a gravar cenas contracenando com Petra ainda bebê, com a babá Olinda e com amigos, na câmera Super 8mm presenteada pelos pais, em uma forma de “resgate” de sua personalidade, suas ambições, seus sentimentos.

Fica evidente, nesta construção, o desejo latente de Elena de se tornar atriz, manifestado desde ainda muito nova. Do mesmo modo, também evidencia-se a busca de

Elena por realização, a dificuldade em lidar com a frustração de não atingir seus objetivos, a mudança para Nova York e o progressivo entristecimento e suicídio, aparentemente intensificados por uma série de desapontamentos na vida profissional relacionada a arte, com a qual a jovem atriz se sentia profundamente relacionada.

Junto com a presença frequente da cidade de Nova York e de Petra caminhando pelas ruas, o filme é composto predominantemente por fotografias e vídeos da infância das irmãs, diários escritos e em áudio de Elena - especialmente de quando morava nos Estados Unidos -, cartas trocadas entre Elena e a família, anotações e estudos sobre encenação, música, canto, entre outros. A voz off da diretora compõe diálogo constante com Elena, a partir de reflexões íntimas de Petra.

O roteiro, entretanto, não é construído de forma linear, visando um resultado cronológico. A narrativa fragmentada é utilizada como estratégia criativa através de recortes e flashbacks, onde a diretora relembra a trajetória da família, como quando divide a história do nascimento de Elena, na clandestinidade, após os pais serem impedidos de embarcarem para a guerrilha do Araguaia, ou através da abstração da realidade objetiva, como quando narra o sonho que teve com Elena, no início do filme. Assim, Petra examina como a vida e a morte de Elena a influenciou e a moldou em diferentes épocas, e como essa experiência afetou sua relação consigo mesma e com a vida em sua finitude. A narrativa fragmentada reflete, dessa forma, a confusão emocional sobre a qual a diretora fala, enquanto tenta entender as múltiplas e profundas relações, ações e reações implicados na morte da irmã.

Além de sua forte carga emocional, *Elena* também é uma obra cinematográfica que impressiona em seu todo criativo. A crítica cinematográfica destaca que Petra Costa demonstra a “grande habilidade” na direção demonstrada por Petra Costa, citando a combinação de diferentes técnicas para criar uma narrativa visualmente rica e complexa. A trilha sonora original e a fotografia contribuem para a atmosfera onírica e intensa do filme. Conforme pontuou Maira Giosa (2013):

A jovem diretora mineira demonstra “imensa segurança” e senso estético. A beleza para narrar sua intensa relação com a primogênita parte, não só do belo roteiro – também escrito por ela, em parceria com Carolina Ziskind – ou da trilha sonora cuidadosamente escolhida, mas de toda a criação de uma aura pura e quase onírica, ao mesmo tempo sensível e extremamente angustiante.

Elena foi amplamente elogiado pela crítica, que destacou “a sensibilidade e a honestidade emocional” da diretora. O filme se tornou um marco na filmografia do cinema brasileiro contemporâneo, sendo “o documentário mais visto nos cinemas do Brasil em 2013”

(LUDTKE, 2013, p. 103). Permaneceu em cartaz por 23 semanas, foi exibido em 56 salas em 30 cidades, e teve 57.773 espectadores nesse circuito, estimando-se que mais de 63 mil pessoas tenham assistido ao filme no ano de seu lançamento (idem). Aponta-se também que *Elena* se tornou um marco na carreira da diretora Petra Costa, que desde então tem realizado outros trabalhos observados com atenção pelo universo da produção cinematográfica, como *Olmo e a Gaivota (2014)* e *Democracia em Vertigem (2019)*.

O documentário recebeu diversos prêmios em festivais de cinema nacionais e internacionais, como o prêmio de Melhor Documentário no Festival de Cinema de Brasília de 2012, Prêmio Especial do Júri no Festival de Cinema de Gramado de 2013, Melhor Documentário no Festival de Cinema de Havana de 2013, Prêmio de Melhor Documentário no Festival Internacional de Cinema de Guadalajara de 2014 e Menção Honrosa do Júri Oficial no Festival Internacional de Cinema de Cleveland de 2014, entre outros. Além disso, *Elena* foi selecionado para diversos festivais de cinema em todo o mundo, recebeu indicações para outros prêmios, como o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, e foi escolhido como representante do Brasil no Oscar de 2013, na categoria Melhor Filme em Língua Estrangeira, embora não tenha sido indicado.

3.2 Autobiografia em Elena

Eliane Brum (2014) chama a atenção para a coragem de Petra Costa na exposição de sua família. O drama familiar, em nuances profundas de intimidade, revela o labirinto entre mãe, filha e irmã, nos desejos de atuar, nas aproximações com a melancolia e a tristeza e no convívio com o silêncio da morte, produzindo uma trama de múltiplas camadas. Conforme destaca Diógenes et al (2015), somos apresentados ao intenso intimista da narrativa ainda nas primeiras palavras escolhidas por Petra, nos momentos iniciais do filme, feito inteiramente em primeira pessoa, com uma personalidade que perpassa profundamente toda a obra:

Elena, sonhei com você essa noite. Você era suave, andava pelas ruas de Nova York com uma blusa de seda. Procuo chegar perto, encostar, sentir seu cheiro. Mas quando vejo você tá em cima de um muro, enroscada num emaranhado de fios elétricos. Olho de novo e vejo que sou eu que estou em cima do muro. Eu mexo nos fios, buscando tomar um choque, e caio do muro bem alto. E morro. (ELENA, 2012)

Petra também atravessou episódios depressivos entre outros transtornos psíquicos ainda na infância, conforme relata no documentário, e escolheu também a vida de atriz que a irmã, e anteriormente a mãe, não conseguiram consolidar. A vida das duas, junto com a da

mãe, parece unida por algo invisível que as levam aos mesmos portos. Petra, em consciência disso, se percebe confundida e se confundindo com Elena.

O documentário não se propõe a narrar os fatos implicados nos fracassos e no desaparecimento trágico da irmã, nem investigar os motivos do seu suicídio, mas aborda a busca de Petra por essa irmã que partiu. Exibe-se despididamente a procura transpassada por muita dor, o que germina numa narrativa profundamente lírica. (VICENTE, 2014 apud DIÓGENES et al, 2015 p. 8).

O filme, em uma narrativa que se mostra esteticamente poética através da combinação de elementos narrativos que se aproximam da poesia, como a linguagem figurativa, o ritmo, a sonoridade, a musicalidade e todas as sugestões simbólicas, cria uma atmosfera que não apenas conta a história das irmãs, mas que busca envolver e emocionar o espectador. Valorizando a expressividade das linguagens verbal e imagética, pode ser considerado uma homenagem pessoal da diretora à irmã, celebrando sua vida e sua arte, interrompidas precocemente.

Cores, texturas das imagens, sons, músicas, gestos, movimentos, palavras, vozes fluem no compasso dos sentimentos, da nostalgia, no ritmo da “memória inconsolável”. Inscreve-se o processo do luto não para alcançar conclusões, porém para tocar no imensurável, no irrepresentável, na incompreensão da perda de alguém tão querido (VICENTE, 2014 apud DIÓGENES et al, 2015 p. 8).

O documentário não se limita, portanto, a contar a história de Elena como um indivíduo através da simples exposição dos fatos, mas complexifica a narrativa abordando temas universais como relações familiares, depressão e transtornos psíquicos, a busca pela identidade, o suicídio e a dor da perda. Apresenta complexas reflexões sobre a vida, a morte, a memória e a arte, em um processo de subjetivação que possibilita uma abertura para o mundo (DIÓGENES et al, 2015), uma exposição que pressupõe honestidade das personagens e que possibilita a aproximação dos espectadores e posterior identificação entre os dois lados do documentário, produção e recepção, através de um contraste entre o singular e o coletivo.

Conforme corroboram Silva e Mousinho (2016, p. 8), “o filme traz à tona questões como o desencanto, a melancolia, a falta de perspectivas, o sentimento de desadaptação e de incompreensão diante do mundo”. Além disso, levanta, também, questões importantes sobre a saúde mental, a importância de falar sobre emoções e traumas da vida e o conflito entre o sonho e a realidade, o que, por si só, já oferece instrumentos suficientes para uma história que excede o individual para se tornar universal e passível de identificação. As escolhas estilísticas da autora realçam ainda mais essas passagens entre o íntimo e o universal, “ele não

fica circunscrito ao universo dos indivíduos envolvidos, transita nas interseções entre as esferas pública e privada. Possibilita uma identificação para além do factual, com as sutilezas e ranhuras [...]” (DIÓGENES et al, 2015, p.13).

Elena tece uma narrativa por meio de narrativas conectadas entre as duas irmãs, Elena e Petra, em um documentário que apresenta Petra como autora, diretora, narradora e protagonista em busca de Elena. Lejeune (2008) diz que para que haja autobiografia é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem. É o que percebemos em *Elena*, em que Petra não somente expõe a relação entre as três camadas, como se faz presente em cada uma delas. Divide com Elena o protagonismo no filme, e junto com a mãe, Li An, compõe por completo o elenco principal. Petra é sobretudo autora, mas ainda assim divide a função com a irmã, de quem parece ser refém em todo ato de criação.

Conforme nos coloca Silva e Mousinho (2016), o documentário *Elena* se constitui enquanto narrativa intransferível, isto é, a categoria de narrativas que só podem ser possíveis enquanto realizados por determinado sujeito, uma vez que todo o enredo se encontra envolvido com a vida e/ou a vivência do autor/realizador (SILVA; MOUSINHO, 2016). Antes disso, *Elena* é, sobretudo, uma narrativa de si que expõe um tom confessional da autora em um formato que oscila entre a autobiografia de Petra e a biografia da irmã, o ensaio pessoal e a reconstituição da memória. A subjetividade de Petra é exposta através de sua perspectiva que foge da objetividade e da mera descrição dos fatos, constituindo um imbricado cenário de sentimentos e dúvidas.

Em *Elena* podemos observar aspectos fundamentais do filme-ensaio, elencados por Diógenes et al (2015, p. 2) e trazidos no capítulo anterior como “a ideia do filme como pensamento em ato, a condução da narração em primeira pessoa, as fronteiras com a ficção e a composição variada de materiais heterogêneos”, combinados a uma abordagem mais experimental em relação ao documentário tradicional. O filme apresenta, ainda, outros aspectos que dialogam com esse formato, bem como com uma pluralidade de outras entradas em relação, conforme Rebeca Ferreira:

[...] as imagens parecem muito mais dependentes do texto falado do que ao contrário – ainda que a maior parte delas tenham sido capturadas anteriormente à criação da narração, as imagens de arquivo ou as filmagens da diretora em Nova York são complementos às reflexões de Petra e leituras das cartas de Elena. A voz off do filme poderia, sozinha, constituir-se de um ensaio literário, mas soma-se às imagens de modo sensível, criando um ensaio audiovisual (FERREIRA, 2012, p. 149).

Petra utiliza, no geral, uma combinação de técnicas mais livres e flexíveis e, em nosso entendimento, mais expressivas. Em alguns momentos ela lê cartas e exhibe filmes caseiros da família e da irmã. Em outros, ela reflete sobre sua própria vida e a forma como observava tudo acontecendo à sua volta quando era apenas uma criança, de forma que a sensação de desorientação e desespero se confunde entre as duas e a mãe. Essa combinação torna *Elena* um filme que dialoga com diferentes construções narrativas, fugindo de uma única classificação.

Nas imagens de arquivo utilizadas no decorrer do filme, Elena vê e é vista, e, em ambos os casos, o espectador pode conhecer um pouco da sua maneira de enxergar o mundo e a si mesma (MORAES; OLIVEIRA, 2015). São os arquivos que predominam em toda narrativa de *Elena*, com ritmo organizado por Petra, em uma espécie de filme-palimpsesto, conceito criado por Sylvie Lindeperg (LINS; BLANK, 2012). O termo refere-se a filmes que incorporam imagens de arquivos, mas que ao mesmo tempo reconstróem e reinterpretam essas imagens de maneira a produzir novos sentidos e novos reais. A metáfora do palimpsesto - um pergaminho antigo que foi apagado e reescrito várias vezes - é usado para descrever a maneira como esses filmes combinam camadas de imagens e significados para criar uma nova obra, apresentando as marcas de sua construção e dos seus diferentes usos ao longo do tempo; de acordo com Lins e Blank (2012, p. 55): “uma imagem familiar, ainda que “ressignificada” e retirada do contexto, guarda consigo a marca da intimidade”.

Segundo Lindeperg, os filmes palimpsestos não apenas revelam a história, mas também mostram como essa história é construída e reconstruída, criando uma nova obra que reinterpreta essas imagens (LINS; BLANK, 2012). Jamer Guterres de Mello destaca que “o arquivo tem aparecido em experiências audiovisuais recentes como parte de algo em construção, uma busca do próprio realizador da qual o espectador é convidado a participar e acaba se tornando cúmplice” (MELLO, 2012, p. 74).

3.3 Uma busca performática

Em entrevista concedida ao escritor Michel Laub (2014), Petra Costa dividiu que após Daniela Capelato, sua consultora, assistir um primeiro corte do filme, esta pontuou que existiam nele três filmes: um com foco em Elena, outro sobre a mãe, Li An, e outro sobre a própria Petra. Quando recomendada à escolha, Petra optou pelo terceiro. Ainda que a narrativa exponha o entrelaçamento da sua vida com a história da sua irmã, Elena, Petra assume que a protagonista do filme é ela, e se coloca junto às câmeras como parte operante e constitutiva da obra.

Reconhecemos *Elena* (2012) enquanto um filme performático, principalmente quando consideramos o intenso desejo de autoperformance expressado por Elena, atriz e personagem, de uma narrativa própria, que desde nova trabalhou sobre a imagem e manifestou um conhecimento de si através delas e das narrativas que estruturou. Essa autoperformance parece ser a estratégia que Petra Costa também adotará, cinematograficamente, através de escolhas baseadas em um "mostrar-se", "performar-se" e "reconhecer-se" no filme.

Uma vez que Petra se envolve diretamente com a ação filmada, em grande parte dos momentos em frente à câmera, pode-se considerar o processo de filmagem como uma forma de performance, onde o corpo do personagem é utilizado como instrumento da narrativa, evidenciando ainda mais sua subjetividade. Como vimos no capítulo anterior, para Jean-Claude Bernardet o documentário performático é aquele que apresenta técnicas artísticas e performáticas na sua abordagem, expressando a visão do cineasta através de uma postura ativa e participativa no processo de criação, utilizando sua presença como ferramenta para a realização (BERNARDET, 2014).

Da mesma forma, quando Nichols (2010) diz que no documentário performático a forma do objeto será definida pela experiência do cineasta, ele destaca que uma das principais técnicas utilizadas é a narrativa não convencional, da qual Petra Costa se utiliza através da voz off que define o ritmo de todo o documentário e que, somada às imagens, dão um enfoque "altamente emocional e subjetivo ao filme, além de possuir uma estética bastante diferenciada dos modelos tradicionais de documentários" (FERREIRA, 2012, p. 148).

A encenação e a performance, conforme Nichols (2010) podem ser utilizadas de diferentes formas, desde a recriação de situações e eventos (como quando Petra recria a cena da visita da colega de escola à casa onde ela morava com a irmã), até a construção de cenas fictícias com o intuito de explorar as emoções dos personagens (como quando, por exemplo, Petra encena o desconforto de estar em público em uma festa fictícia, como se encarnasse a irmã e pudesse traduzir os seus sentimentos).

Assim, percebemos como Petra rejeita, através da performance, a ideia de ocultar as lacunas ou reduzir a distância entre a experiência vivida e sua representação narrativa. Em vez disso, ela permite que essa diferença permaneça, destacando sua complexidade e profundidade (ANTELO, 2014), se colocando em cena como uma forma de expressão criativa daquilo que a irmã mais nova apenas imagina que Elena presenciou. Esse uso da encenação, segundo João Moreira Salles (2012), viria da tentativa de dar nome à situação-limite que Petra presenciou:

Esse é um filme que nasce, evidentemente, de uma dor quase inominável, de uma tragédia, e, portanto, de uma falta, de uma cisão no real, de uma coisa que falta ser simbolizada para ser tolerável, e o que o filme faz é dar nome a essa coisa, organizar essa dor e torná-la, portanto, eu não diria tolerável (SALLES, COSTA, CAPELATO, 2012).

Foi através de um profundo mergulho na dor que Petra encontra com Elena, reescrevendo a história que lhe foi legada aos estilhaços, possibilitando a superação do luto e a diluição de todas as dúvidas com relação à irmã. Petra narra, conta, relata: fabula e canta. (TERRON, 2014). E esse mergulho foi possível em grande parte por um envolvimento ativo de Petra nessa reconstituição.

Para além das encenações e atos performáticos de Petra, o filme aborda de maneira explícita a questão da atuação, uma vez que Petra e Elena se formaram enquanto atrizes profissionais e Li An, a mãe, aspirava à carreira. Assim, podemos pensar que o filme está imbuído deste universo performático - seja na forma da história de vida profissional e artística das três mulheres, ou na própria criação de cenas. Todo processo de realização parece marcado por um forte desejo de ficção, com a presença marcante da música, o movimento dos corpos e o tom melancólico da voz off (VEIGA, 2014). Nessa perspectiva, também o ato de suicídio de Elena é recriado como uma "encenação", não no sentido de falsificar algo, mas sim no sentido de buscar amplificar a dor que outrora fora vivenciada. Isso se dá pelo poder da imaginação e da criação, permitindo que as emoções sejam retratadas de forma mais intensa e visceral, (BENTES, 2014), em uma forma de fabulação. Bentes (2014) coloca que tudo que pensamos em relação a morte, a nossa própria morte e a morte dos outros, são fantasmas passíveis de serem superados depois de narrar, elaborar, gritar. Parece ser esse o objetivo último de Petra, em *Elena*.

Andrea Capelato (2012), que discutiu o documentário junto com Salles, destaca que a dubiedade entre encenado e não encenado proporcionou liberdade para a construção narrativa, envolvendo as semelhanças e as aproximações entre as personagens, o texto em voz off, a mise-en-scène, as recriações de partes dos diários de Elena. No filme, Petra acaba por incorporar as personagens e transcende o papel de cineasta, ultrapassando os limites da direção e do exercício da criatividade e da crítica técnica durante o filme. Petra é, sim, a realizadora do filme, e é também a personagem principal em uma relação de dualidade, uma vez que “em boa parte do filme, ela é uma atriz numa espécie de papel duplo: dela mesma e de Elena” (MATTOS, 2013).

A impressão final é que Petra, diretora e irmã, fez e foi feita pelo filme, Um pouco como Aquela imagem em que uma mão desenha outra mão e é por ela desenhada. sem a diretora *Elena* não existiria; sem *Elena* minha impressão é que a diretora seria mais triste, a vida presa a um luto sem resolução. (SALLES,2014, p. 11)

O filme mistura dramatizações das aspirações, percepções, sonhos e sentimentos de Elena, com cenas da vida da jovem originárias do arquivo de filmagens da família, em demonstrações ora de atuação na pretensa carreira como atriz, ora de certa espontaneidade e naturalidade enquanto uma criança comum que faz parte de uma família comum, criando-se uma narrativa oscilante entre a exposição e a encenação de uma memória, fugindo de uma mera reprodução da realidade, uma vez que é pautada pela interpretação da diretora do documentário e, primordialmente, pelas intenções de Elena em suas atuações capturadas e preservadas pela família.

A ordinariedade observada na família e em Elena, em alguns momentos, não exclui, entretanto, uma certa ficcionalidade das imagens, principalmente quando se considera que as três personagens principais ansiavam pela carreira de atriz. Essa ficcionalidade performática não as torna menos reais, uma vez que faz parte do complexo universo que as compõem enquanto mulheres e sujeitos. A Elena que se compõe, nesse caso, é exclusivamente a Elena do documentário *Elena*, e não a pessoa em sua completude, retomando as ideias de recorte expostas anteriormente.

Cumprido destacar que essa realidade se baseia, sim, em fatos ocorridos veridicamente. Mas estes são utilizados sob o prisma da visão da diretora. O que vemos é a subjetividade das irmãs expressa em um ponto de vista único, uma realidade que pontua a narrativa mas que só existe quando considerada nos limites desse objeto. A essência de Elena, a dor da família que a perdeu, as angústias e questionamentos de Petra jamais poderão ser apreendidas em uma integralidade. O documentário nos apresenta apenas um recorte de todo esse contexto.

4. PROCURANDO ELENA, ENCONTRANDO PETRA

4.1 Metodologia

Para a escritura da metodologia utilizada nesta pesquisa, cumpre antes relembrar o objetivo geral e os objetivos específicos empreendidos. O objetivo geral era compreender a busca performática presente no filme *Elena*, expandindo o conceito e testando-o. Enquanto objetivos específicos, listamos: mapear as produções acadêmicas em torno de *Elena*, contextualizar o ato narrativo presente na obra, localizá-la na complexa rede de formas do filme documentário, analisar o título em específico, sua importância e desdobramentos críticos e explorar os conceitos de busca, performance e busca performática dentro do filme.

O desafio que empreendemos com as análises a seguir é o de localizar a busca performática dentro do documentário *Elena* (2012), de Petra Costa. Para responder aos objetivos descritos, um primeiro momento de pesquisa foi marcado por uma revisão de literatura em relação aos trabalhos que já haviam sido acolhidos em torno deste objeto de pesquisa. O mapeamento se deu em portais de periódicos, entre eles e principalmente o portal da CAPES, junto com repositórios científicos de universidades pelo país.

Ao todo, foram encontrados 33 trabalhos acadêmicos que tinham *Elena* ou como objeto central ou complementar de análise, discutindo o filme junto com outros títulos. Desses 33 trabalhos, 26 eram artigos científicos, dois eram trabalhos de conclusão de curso, três eram dissertações de mestrado e cinco eram teses de doutorado. Somado a isso, a pesquisa explorou a colocação do documentário na mídia, com a leitura de críticas e resenhas, que, ao todo, totalizaram 42 arquivos, e com a leitura de entrevistas com a diretora e de debates que envolviam ou não sua participação, e que chegaram ao número total de 18 materiais, em vídeo e em texto.

Além destes, outro título considerado de importância ímpar para os autores foi o livro do filme, lançado pela autora, que conta com uma coletânea de textos de nomes importantes de áreas como jornalismo, cinema, literatura e psicanálise. No livro, também constam entrevistas dadas por Petra Costa, em uma curadoria da própria autora, em que ela discorre sobre assuntos que circundam o filme e considera notáveis.

Os dois primeiros capítulos, de conceituação do cinema documental e de localização de *Elena* dentro desse mapa conceitual cinematográfico foram escritos considerando-se a diminuta atenção a este cenário em específico, observada nos trabalhos analisados no primeiro momento da pesquisa. A questão de estudos sobre realidade e representação do real eram importantes quanto ao estudo da performance empreendido por esta análise.

O eixo central da análise é localizar e pormenorizar a busca performática realizada por Petra Costa no documentário.

Observou-se no filme um processo de busca em três momentos, estágios. Considerando a narrativa ensaística de *Elena*, com a constante dependência da narração em off, a oscilação entre vivências, pensamentos e sentimentos da autora e da irmã, e a ausência de uma estrutura temporal linear, é importante destacar que essa divisão em estágios não é de forma nenhuma rígida ou estreita. Em vários momentos durante o filme é possível observar idas e vindas, evoluções e recuos. A observação detalhada do filme foi fundamental para a decisão da tomada dessa divisão, mas foi ancorada pela fundamentação teórica em torno do filme-ensaio e do documentário de busca performático explicado nos primeiros capítulos do trabalho.

Essa observação detalhada orientou a construção desses três estágios em relação à construção da narrativa. São eles: Simbiose, Perda e Reencontro. Dentro de cada uma dessas seções será possível observar a recorrência das ambientações (ruas, casas e danças). Todos esses três estágios fazem parte do processo de busca que a narrativa explicita.

Em Simbiose, a questão principal a ser analisada tem relação com a forma como as identidades das duas irmãs são evidenciadas enquanto profundamente misturadas, até mesmo confusas, atravessadas a ponto de não se conseguir distinguir o que pertence a quem. A busca se dá pelas semelhanças entre as duas e está marcada especialmente num primeiro terço do filme.

Em Perda, os passos de Elena frente ao suicídio são refeitos como forma de se aproximar do objeto que se mostra até então como elemento central dessa busca. A encenação do outro com a performance de Li An e de Petra, buscando revisitar os últimos passos de Elena em vida, se mostra com força, buscando talvez se integrar a este passado para enfim confrontar as lembranças que as assombram ao mesmo tempo em que se mostram cruciais para a construção dos seus seres.

Por fim, em Reencontro, o que se pode observar é Petra Costa questionando-se sobre essa proximidade com a irmã e se questionando frontalmente sobre o seu papel no filme, Consegue Petra, enfim, diferenciar o que é a irmã e o que é ela, e reencontrar com sua própria identidade, e sua própria busca?

Fazer esta análise fílmica, cumpre ressaltar, envolveu decompor determinados trechos, cenas ou sequência de cenas, em seus elementos constitutivos, de forma a distanciar-se do filme para, depois, se aproximar com uma ênfase mais crítica. Nesse movimento, serão observados elementos que isoladamente não representam com tanta força em comparação a

quando considerados como integrantes de um conjunto, uma vez que se repetem e se manifestam de maneiras diferentes ao mesmo tempo em que são congruentes.

Dito isto, as seções estão divididas em um primeiro item de descrição das cenas escolhidas em elementos imagéticos, e posteriormente, um item de análise dessas cenas, com a compreensão de como os elementos decompostos concorrem no contexto de uma busca performática, situando-se nesses três estágios dentro de um processo que percorre todo o filme e que pode ser observado paulatinamente no enredo.

Para a realização dessas análises, foi utilizada, sobretudo, a análise visual do documentário, com uma observação contínua e apurada, revisada e aprimorada. Foi utilizado o roteiro do filme (COSTA, ZISKIND, 2013) como apoio na descrição das falas, mas todas essas falas estão efetivadas no filme⁴ e não sofrem nenhum tipo de intervenção.

Por fim, levaremos relações entre as análises para o capítulo seguinte de considerações finais, como forma de sintetizar tudo que foi observado antes de maneira individual através das cenas escolhidas. Essa síntese será fundamental para o desenvolvimento de conclusões e dissoluções.

4.2 Simbiose: Elena em Petra

4.2.1 Descrição das cenas

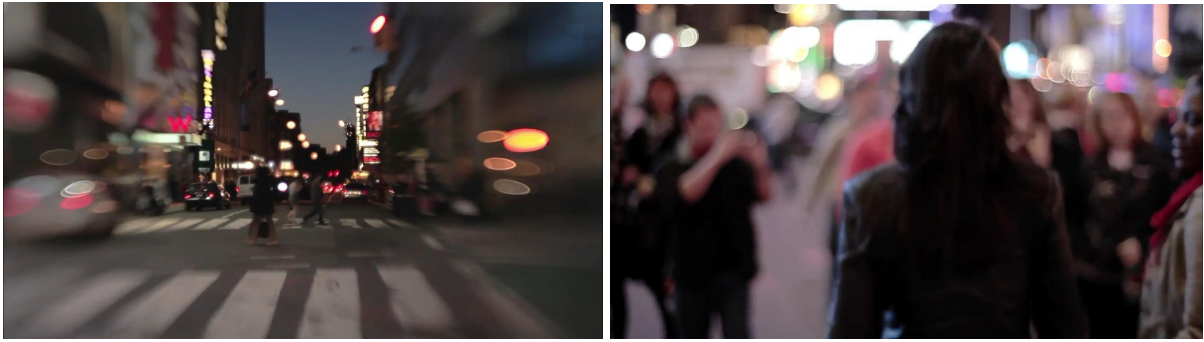
Música lenta, suave, em piano.⁵ A câmera parece estar sendo utilizada na mão, treme levemente, não foca em nada em específico, e caminha com velocidade cambiante pelas ruas de Nova York, movimentadas, coloridas, cheias de luz, de pôsteres e de propagandas. A borda das imagens está desfocada, mas o centro não, várias pessoas aparecem caminhando nas imagens, passando pela câmera (figura 1). Petra Costa aparece também caminhando, de costas, por entre as pessoas (figura 2). Consegue-se compreender que as cenas são gravadas na Times Square, e aos poucos identificamos que os cartazes são de peças em cartaz na Broadway. Petra, em voz off, pronúncia: *Te procuro*.

Figura 1: Imagens da cidade com muitas cores, pessoas e movimentos.

Figura 2: Petra caminha pela cidade.

⁴ ELENA. Direção de Petra Costa. 2012. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KxoDVNh0tIA>. Acesso em: 23 mar. 2023.

⁵ Secundagem exata: 16'25" até 17'14". Fonte: *Elena* (2012)



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

Alguns minutos depois disso⁶, Petra aparece novamente caminhando, dessa vez com várias alterações de ângulos nos planos (figura 3). Petra de costas, de perfil, de frente para o sol, com os cabelos ao vento, atravessa uma ponte.

Figura 3: Petra atravessa uma ponte, caminhando, enquanto falas que chamam atenção para a semelhança das irmãs são ouvidas em voz off.



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

Ouvimos então diversas vozes em off, que relatam as semelhanças entre Elena e Petra. Semelhanças não somente físicas, mas também de personalidade, trejeitos.

VOZ DE HOMEM 1 (OFF)

Vocês se parecem...

VOZ DE MULHER 1 (OFF)

É, vocês se parecem muito.

VOZ DE MULHER 2 (OFF)

Sim muito misturado você com ela, é impressionante, o riso, o jeito de franzir a boca...

VOZ DE HOMEM 2 (OFF)

A testa, aqui assim, muito parecido. Petra segue caminhando na ponte. Luzes e reflexos a acompanham.

VOZ DE MULHER 2 (OFF)

⁶ Secundagem exata: 22'07" até 23'08". Fonte: *Elena* (2012)

Essa mãozinha tão pequenininha... Delicada... Ela tinha uma mão grande, né, grande, grossa assim, adorava segurar.
VOZ HOMEM COM SOTAQUE ESPANHOL (OFF)
Você e sua irmã não se pareciam naquela época. Depois, muitos traços dela apareceram em você.
VOZ HOMEM 1 (OFF)
Seu olhos, né... Vocês têm os olhos muito parecidos.
VOZ HOMEM COM SOTAQUE ESPANHOL (OFF)
Impressionante, muito marcante!
VOZ DE MULHER 2 (OFF)
O olho fundo assim, que nem de pardal.
VOZ DE MULHER 3 (OFF)
Eu acho que você tem tudo da Elena. Uma coisa incrível, você tem o gênio dela, você tem a sua fisionomia igual ela. Você já viu que eu te chamo às vezes de Elena?.
(ELENA, 2012)

Algumas cenas antes, o filme apresenta filmagens de arquivo, cenas ambientadas na casa onde irmãs, ainda meninas, viveram a primeira infância, no Brasil. Todas as cenas são de arquivo, gravadas com a câmera na mão, com qualidade e esquema de cores correspondente ao aparato técnico utilizado (câmera super 8mm)⁷.

ELENA (OFF) Tô filmando, ein?
LI AN (OFF) É, ela já olha...
MULHER (OFF) Ela já sabe quem é Elena, quem é a Petra... (ELENA, 2012)

A menina a quem as vozes em off se referem é Petra Costa, ainda bebê. As cenas são da família e partem de quando Petra nasceu, nos anos 80. Segundo ela, a família que saía da clandestinidade da ditadura no período que ficou conhecido como reabertura, parecia naquele momento entrar em um comercial americano dos anos 50 (figuras 4 e 5).

Figuras 4 e 5: Elena e Petra quando crianças aparecem muitas vezes juntas, brincando, dançando, se acarinhando.



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

Petra conta em voz off que a mãe dizia que desde os 4 anos Elena já falava em ser atriz, e que sempre dava um jeito de colocar a irmã mais nova para atuar junto dela. As duas

⁷ Secundagem exata: 10'36" até 15'21". Fonte: *Elena* (2012)

crecem juntas, partilhando das constantes encenações, dançando juntas. Petra conta que a irmã, primeiro, a ensina a dançar. Petra aparece tomando banho em uma banheira e Elena a estimula a cantar. A criança resiste, reclama que não pode cantar, dançar e tomar banho, mas quando Elena ameaça que então vai embora, Petra canta, e sorri para a câmera.

Em seguida, Petra narra que a irmã passa as tardes a dirigindo, atuando, criando cenas. Depois disso, aparecem cenas do que parecem ser de um “filme de terror” caseiro de Elena com os amigos aparece, e até mesmo Olinda, a babá de Petra, entra em cena, para ser assassinada por Elena com uma facada nas costas.

Nesse trecho de filmagens de arquivo, permeadas aparentemente por uma atmosfera nostálgica, de felicidade e união da família, aparece uma sequência de movimentos com danças⁸. Primeiro, é Petra, no colo, quem dança com o pai (figura 6). Depois, Elena, , numa espécie de valsa (figura 7) quem dança, levada pelos mesmos movimentos..

Figuras 6 e 7: Elena e Petra dançam com o pai.



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

Petra conta, em voz off, que naquele momento, com o final da ilegalidade a que a família estava submetida por conta das opiniões políticas dos pais, Elena começa a dançar, dançar, dançar... E em cena, ela gira na sala de casa. Ocupa todo o espaço, balança muito os cabelos e o vestido, enquanto a câmera acompanha todo o seu movimento (figura 9). Elena aparece em frente à câmera com Petra muito bebê no colo, também dançando e girando (figura 8), com alguém que grava segurando a câmera na mão, de certa forma acompanhando os movimentos descompassados da irmã mais velha. A música instrumental se intensifica no piano enquanto Elena gira, e desacelera à medida que a dança vai acabando.

Figura 8: Elena dançando com a irmã, Elena, no seu colo.

Figura 9: Elena aparece dançando muito, girando por toda casa.

⁸ Secundagem exata: 10'50" até 12'27", presentes na sequência de cenas analisada anteriormente. Fonte: *Elena* (2012)



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

Mais tarde⁹, a dança aparece performada com muito mais rigidez. Ela aparece em cenas de arquivo, dos ensaios e das peças em que atuou junto ao grupo Boi Voador, com intensa devoção. A câmera mantém-se estática, posiciona em um primeiro momento em frente ao palco, em plano aberto e com ângulo reto, e posteriormente acompanhando a encenação de Elena, com planos mais fechados (figura 10). Elena aparece girando muito, repetidamente e se enrolando em uma corda, com movimentos rotativos do seu corpo e da corda, simultaneamente, movimentos complexos e vertiginosos. Petra, em voz off, conta como os outros atores do grupo percebiam Elena.

Os outros atores me contam que você ensaiava muito. Obsessivamente. Que mesmo quando parecia perfeito, pra você nunca tava bom, sempre faltava alguma coisa (ELENA, 2012).

As imagens são preenchidas por outras cenas de arquivo, com o plano aberto novamente, em um palco sem cenário, em tons de marrom, assim como o figurino que Elena usa. Grandes carretéis parecem persegui-la e ela sai de cena por alguns instantes. Depois volta, movimentando-se muito, descompassadamente, girando, balançando, correndo de um lado para o outro com a câmera estática focada no centro do palco. A música é animada, rápida, com intensa dramatização. Outros atores aparecem em cena, mas Elena parece ser a protagonista, e a câmera trabalha em zoom in e zoom out focando nela em vários momentos. Por fim, cenas do que parece ser outra peça, com um cenário muito mais elaborado, mostram Elena em intensa dramatização. O fim dessa cena é com Elena totalmente enrolada na corda, como antes as imagens mostrando no que seria um ensaio.

Figura 10: As danças brincantes da infância de Elena passam a fazer parte do seu impetuoso empenho na carreira de atriz. Cena da peça *Corpo de Baile*, encenada junto ao grupo Boi Voador.

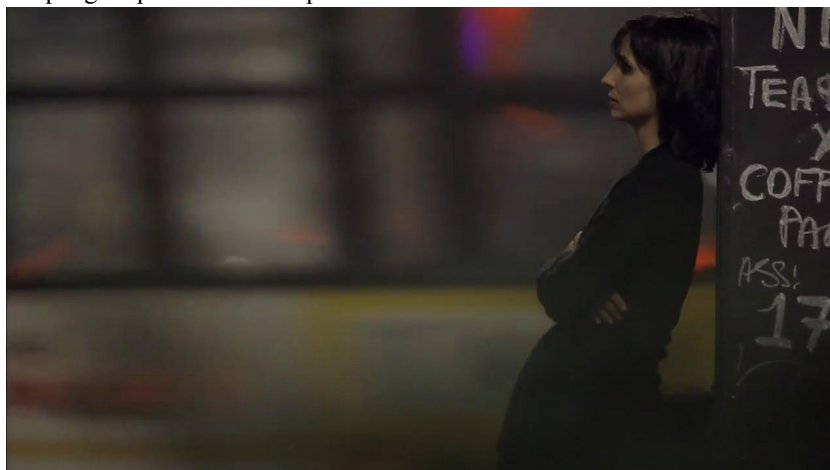
⁹ Secundagem exata: 17'41" até 19'40". Fonte: *Elena* (2012)



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

Em seguida, por volta dos 36 minutos do filme¹⁰, Petra aparece em ruas que parecem mais sujas, menos movimentadas e coloridas, em comparação com as cenas da Times Square dos primeiros minutos do filme. A câmera agora está mais longe e fixa. A imagem tem uma nitidez mais “crua” e seu movimento é, agora, menos cambaleante. Ela apresenta uma expressão muito triste, a maquiagem forte e a roupa escura contribuem para fortalecer um aspecto melancólico. Ouvimos, em voz off, um áudio gravado por Elena, no qual não fica explícito se é um trecho de diário, uma reflexão da diretora, uma citação poética... Petra aparece de perfil, encostada em um poste (figura 11), introspectiva.

Figura 11: Petra caminha, à noite, pela cidade. Usa roupas escuras, maquiagem pesada e tem expressão de tristeza.



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

Depois caminha, cruzando com outras pessoas pelas ruas, com essa mesma introspecção, enquanto ouvimos, em voz off, um áudio com uma voz um pouco distorcida, como a materialidade de um gravador de voz, aparentemente gravado por Elena, no qual não fica explícito se é um trecho de seu diário, uma reflexão livre, da diretora, uma citação

¹⁰ Secundagem exata: 36'06 até 37'16". Fonte: *Elena* (2012)

poética... em uma expressão que pode manifestar que a mesma angústia que Elena relata no áudio está também dentro dela, assim como a sensação de solidão.

10 de Setembro: Minha garganta tá machucada, sempre teve. Não só por causa dos gelados, vento, frio, tensão, ansiedade. Mas principalmente a consciência do medo, da falta de amor por mim, pela minha voz. Talvez eu precise de uma terapia especial, pra me des traumatizar, e tirar esse rolo de fios, no peito e na garganta, que antes não me deixava respirar e agora não me deixa falar, nem cantar. (ELENA, 2012).

4.2.2 Análise

A identificação pela semelhança ganha forma e apresenta-se de diversas outras formas durante estas cenas.

Nas cenas em que as irmãs aparecem na casa em que viveram no Brasil, as imagens destacam as semelhanças já presentes entre as irmãs crianças. Na imagem de arquivo em que Elena, com 13 anos, aparece sozinha, na falta da narração, podemos confundi-la com Petra, uma vez que as semelhanças físicas são evidentes. Mais que essa confusão psicológica observada nas cenas anteriores, percebemos que a confusão física descrita entre as irmãs é materializada imgeticamente, em conformidade com os depoimentos em voz off observados acima.

Nas cenas seguintes, da dança com o pai, primeiro Petra bebê dança o colo do pai, em seguida, é Elena quem dança com o pai, sob o mesmo ângulo de gravação e com as personagens fazendo os mesmos movimentos. Embora não se possa dizer nesse momento que exista uma performance explícita das irmãs, as semelhanças entre as duas situações são muito nítidas, até mesmo através do pai, que olha do mesmo modo para as filhas. Embora possuam uma grande diferença de idade, ambas olham para a câmera de forma espontânea, em momentos distintos para a vivência da família, mas tão iguais quando se observa a semelhança entre as irmãs.

Observamos que desde nova Petra foi sendo inserida num universo muito próximo à irmã, ao ponto de ambas demonstrarem sentir as mesmas angústias, novamente observando-se as semelhanças entre as irmãs. Em todos esses momentos, é possível observar uma congruência entre as imagens, nas danças e nos corpos, que busca ao mesmo tempo em que performa uma busca pela semelhança. A busca, aqui, aparece na tentativa de descrever o que é Elena e o que é Petra, com e sem Elena. A dubiedade e a incerteza são exploradas a fundo, realçando essas dúvidas.

É o que percebemos quando Petra apresenta imagens de sua estadia recente em Nova York em uma narrativa que combina uma certa indefinição das imagens, por vezes

desfocadas, por vezes utilizando técnicas de *tilt-shift*¹¹, ou algumas vezes incompreensíveis quando consideradas sem a narração em voz off, confusas, cenas que fogem da clareza da assimilação tradicional. Caminhando pelas ruas, observando a cidade ou em cenários particulares, envolvidos em uma biografia e na indefinição dos sentimentos da autora.

Petra aparece caminhando por Nova York performando uma busca. “Te procuro”, ela pronuncia. A cena dos comentários sobre as semelhanças das irmãs demonstra com maior evidência a noção de duplo que o primeiro terço do filme explora com mais constância. A confusão das identidades entre as irmãs aparece não somente através dos comentários em voz off, mas através das imagens que não focam em Petra especificamente, que, mesmo caminhando sozinha, parecem sempre envolver Elena. Elas oscilam entre Petra de perfil, de costas, focam o cabelo ao vento, mas nunca no rosto da personagem em sua totalidade. O foco mais uma vez aparece ao centro das imagens com as bordas borradas, e o que se pode perceber é que Petra performa uma incoerência, uma dubiedade, para dar ainda mais sentido aos comentários em off. Essa desestabilidade das imagens é o que intensifica um papel dúbio, simbiótico.

Essa parece ser a questão principal dessa primeira parte do filme: a semelhança mostra-se incontestemente em traços físicos, porém, o filme é construído para trabalhar estas semelhanças também em semelhanças da imagem. Petra constrói diversas identidades em sua trama, a identidade de Elena, a sua própria identidade e uma terceira que parece ser a fusão entre as duas. Petra está no centro da trama, performando enquanto realizadora, personagem e, ainda, memória da irmã. A narrativa de busca criada parece ser uma estratégia para corporificar uma irmã em sua memória, mas, principalmente, parece ser uma busca de si mesma. O filme poderia ser sobre Elena, sem a presença de Petra, entretanto, Petra reconhece que não é possível falar de si sem falar da irmã e opta por evidenciar e até mesmo performar essa simbiose.

Elena não faz mais parte do tempo presente, mas continua viva dentro da irmã, de modo que todos a sua volta conseguem percebê-la até mesmo fisicamente no corpo de Petra, porque, para além da saudade e das memórias da irmã, Petra sente Elena dentro de si e já não consegue diferenciar o que é seu e o que é de Elena, o que há dentro de si não sabe ser Petra sem ser Elena, como há muito tempo não é. Nesta representação, inclui essa conexão, física e psicológica, com Elena, mostrando imagens de Petra com narrações em off de Elena e

¹¹ O efeito de foco tilt-shift é uma técnica fotográfica que permite controlar a área de foco em uma imagem de maneira seletiva, criando um efeito de miniaturização ou mudando a perspectiva da cena, por meio da exploração de uma sensação de profundidade de campo mais dramático que permite que áreas específicas fiquem nítidas enquanto o restante da cena permanece desfocado.

vice-versa, usando ângulos parecidos nas imagens em que as irmãs aparecem, mesmo quando as imagens são de arquivo.

Nesse sentido, a cena da dança de Elena com a corda no teatro também atualiza a relação simbiótica de Petra com a irmã: é como se Petra dançasse por meio de Elena, e sentisse seu aprisionamento e excessiva cobrança. Mas, sobretudo, o aprisionamento também, pelas excessivas semelhanças, e pela busca de algo que não se sabe bem, ainda se iniciando. Também na cena final da seção, em que Petra caminha por ruas escuras na cidade até encostar-se em um poste, com um áudio de Elena em off, Petra parece performar a agonia misturada descrita nas palavras da irmã. Como se desejasse mostrar que aquilo que Elena sentiu também faz parte do seu sentir. Mais uma vez, mesmo aparecendo sozinha, as cenas estão em relação com Elena, com a imagem de Elena, visivelmente procurando algo.

4.3 Perda: refazendo os passos de Elena

4.3.1 Descrição das cenas

Imagens aéreas de uma cidade¹², distante, desfocada, com um foco que flutua em uma procura sem saber o que, de fato, quer mostrar. Transiciona, então para o foco em uma placa de sinalização que indica W 76 St. Li An questiona “*you have the name, the address, the number of the building, right? You are sure it is 76?*” Petra responde: “*eu tenho, mas não tá aqui comigo agora*”. “*Ah, eu acho que é mais pra cá, mas não tenho certeza...*” (ELENA, 2012). As duas procuram algo, ou algum lugar, que não fica claro em um primeiro momento.

A câmera foca em Li An caminhando, de costas, de perfil, com o olhar atento à cidade, aos prédios, agitada. Questiona “*acho que não era esse quarteirão não... Acho que era o de lá*”. Petra se mostra impaciente, ansiosa, repreende: “*ô mãe!*” (ELENA, 2012). O tempo todo é ela quem segura a câmera, com foco todo em Li An. Ouve-se apenas sua voz em diálogos com a mãe, sem em nenhum momento se ver seu rosto. Li An demonstra convicção, relembra elementos que ainda não encontrou naquela rua, como um prédio e um teatro.

A busca que as duas empreendem na sequência que aqui analisaremos é a busca pelo apartamento que as três, Li An, Elena e Petra viveram anos atrás, quando juntas mudaram para Nova York para dar suporte a Elena em seu empenho na construção de uma carreira como atriz de cinema, e onde compartilharam da sua presença pela última vez.

31, o número procurado, é encontrado. A câmera continua focando somente em Li An, mas agora elementos da casa se mostram também, como as escadas e a grande porta. A mãe,

¹² Secundagem exata: 30'32" até 32'36". Fonte: *Elena* (2012)

em frente à casa, agora dá detalhes de como viviam ali, conta sobre alguns vizinhos e como era as divisões do sobrado. Petra questiona se ela quer apertar a campainha, e então Li An vai até o interfone (figura 12). A resposta, entretanto, é uma mensagem eletrônica automática, que pede que se informe nome e número de telefone para retorno. Li An agora tem “quase certeza” que era mesmo ali, se mostra confusa com as memórias.

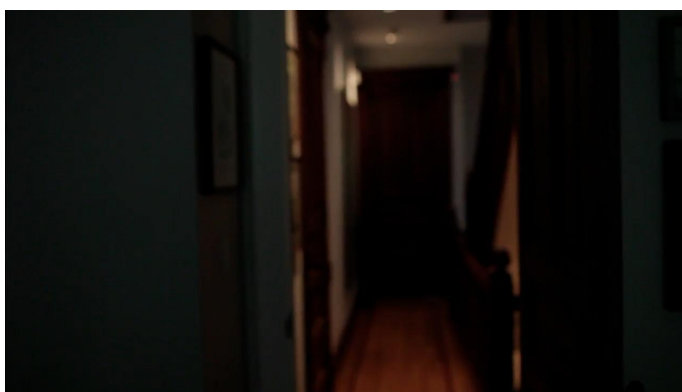
Figura 12: Li An encontra o apartamento, número 31, e tenta contato com o morador atual pelo interfone.



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

Alguns minutos depois, voltamos para a jornada do apartamento¹³. A câmera mostra o interior de uma casa: são os corredores de um apartamento vazio, silencioso, com pouca luz (figura 13).

Figura 13: A câmera passeia silenciosa por dentro da casa, em uma atmosfera de suspense.



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

¹³ Secundagem exata: 45'05" até 50'50". Fonte: *Elena* (2012)

Ouve-se somente a voz de Petra, que questiona o que a irmã fazia em casa, sozinha, durante todo o dia, todos os dias. Em voz off, Petra conta que no final do dia a irmã recebe a ligação de um amigo chamando-a para um encontro. A última pessoa com quem Elena conversou, a pessoa que mais suscitava curiosidade na diretora, segundo ela. Ela se questiona: “O que você falou pra ele? O que ele fez?” (ELENA, 2012). Um homem, que logo saberemos ser Michael, aparece caminhando em direção a uma casa, de costas, a noite, gravado com a câmera na mão. Aparece então em frente a Petra, conversando, nessa casa. A câmera foca em seu rosto, em um plano fechado, enquanto o homem conta que naquele final de semana eles estariam juntos para assistir ao show que ele estava fazendo. Conta que percebeu a tristeza de Elena, que negou de todas as formas, histérica, encontrar-se com ele. Dizia que estava péssima, que não queria que o amigo a visse daquele jeito, mas ele insistiu e avisou que estava indo buscá-la em sua casa.

A fachada do apartamento aparece (figura 14) e Michael conta que Elena não atendia ao telefone, não atendia a campainha. Agora em voz off, Michael conta que só quase uma hora depois, com a chegada da mãe, Li An, eles sobem juntos para o apartamento.

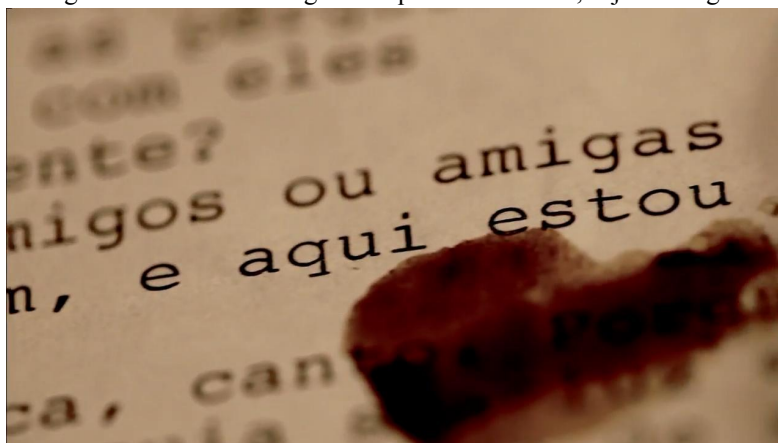
Figura 14: A fachada da casa, onde Michael esperou por Elena por mais de 1 hora, até a chegada da mãe, Li An.



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

As imagens do apartamento são disformes, escuras, com pouco foco. Caminham por dentro da casa, enquanto ouve-se a voz off de Petra narrando em voz off: “você toma um frasco inteiro de aspirina e cachaça. Senta na escrivaninha e escreve essa carta”. Trechos da carta aparecem em imagem, em plano detalhe (figura 15).

Figura 15: A carta datilografada que Elena deixou, suja de sangue.



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

Petra lê a carta:

Esse mistério, me sinto escura, num escuro que nunca vai terminar, não ousou querer trabalhar em teatro, cinema, dança, canto, porque eu os já vivi e poucos momentos depois já não possuía sua luz e não sabia para que, o que, e por que os fazia. E toda a tristeza de sempre tomava conta de mim. [...] Eu quero morrer. Razão? Tantas que seria ridículo mencioná-las. Eu desisto, desisto porque meu coração tá tão triste que eu sinto achar-me no direito de não perambular por aí com esse corpo que ocupa espaço e esmaga mais o que eu tenho de tão, tão frágil. (ELENA, 2012)

Li An, em seguida, relata a agonia e a dificuldade de levar a filha para receber atendimento médico, para junto com Petra em frente a escada da casa, numa cena muito amarela, de costas para uma parede rosa. Recebe um discreto conforto da filha mais nova, ao fundo, que toca seu ombro. Detalha como encontrou o apartamento, como encontrou a filha. Deita no sofá, e mostra em que posição a filha estava (figura 16), na cama, quando foi vista.

Figura 16: Li An performa a forma como encontrou Elena na cama.



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

Aparece, então, o laudo médico do óbito de Elena, em que vemos escrita a causa da morte. Corte seco para tela preta, após a tela ser tomada pela palavra suicídio. O fade-in começa a dar a ver uma imagem de arquivo¹⁴ em que Elena segura com as mãos algo que parece ser uma esfera de luz (figura 17), em uma cena envolta em escuridão, onde nem mesmo seu rosto pode ser visto com nitidez, apenas sua silhueta. A música é suave, melodia de um delicado piano. Esta cena é sucedida, em fade, com a imagem de uma luz (uma lua), gravada por Elena criança (figura 18), cena que já havia aparecido anteriormente no filme, mais no início. “Eu tô dançando com a lua”, Elena diz, em voz off, e só a imagem dessa luz, em câmera lenta, é mostrada. Em seguida, Elena aparece, novamente, em gravações de encenações no teatro, dançando no palco, lentamente. A câmera treme muito, e o que vemos em cena é a mesma corda que apareceu anteriormente, mas dessa vez em um movimento de “desamarrar”, com Elena soltando-se e, após, dançando (figura 19).

Figura 17: Elena dançando com a lua, quando adulta.



Figura 18: Elena dançando com a lua, quando criança.

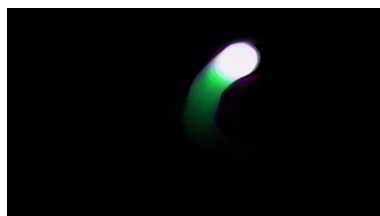
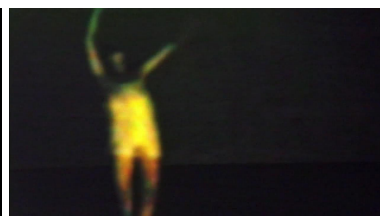


Figura 19: Elena desamarrando-se e dançando.



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

¹⁴ Secundagem exata: 53'33" até 55'13". Fonte: *Elena* (2012).

4.3.2 Análise

O conjunto de cenas acima é a sequência que conta do suicídio de Elena. A sequência se inicia pela busca ao apartamento onde as três viveram e onde Petra foi encontrada. As duas, nessa busca em específico, parecem confusas com as memórias que oscilam, enganam. Li An parece calma, leve, como se entendesse a importância do confronto que se anuncia, mas, sobretudo, a proporção que este pode ter: uma nova perspectiva, novas lembranças, nova interpretação acerca da rememoração e as reflexões que envolvem essa vivência.

As cenas do apartamento são mostradas em uma câmera lenta, cuidadosa, trazendo a sensação de uma visita à casa, realçada pela câmera na mão, silenciosa. Petra, muitas vezes, narra de maneira sussurrada, principalmente quando lê trechos da carta de Elena.

Depoimentos, imagens da casa, a leitura da carta de Elena, a música lenta ao fundo, tudo isso contribui para a criação de uma atmosfera de reminiscência conforme o ritmo que as memórias aparecem. Petra toca a ferida da família em busca de sua própria redenção e um autoentendimento quanto aos seus sentimentos e os sentimentos da mãe. Tomar ciência completa do que aconteceu com a irmã envolve uma forte presença da performance, de Petra e de Li An. O percurso a ser percorrido não é somente emocional. É físico, é performático. É uma trajetória performática. A busca aqui se mostra também como uma trajetória interna, embora as memórias, os sentimentos, as lembranças em sua materialidade são manifestadas no performático.

À narração de Petra somam-se imagens internas do apartamento com a mãe reconstituindo as lembranças daquele dia, chegando, a certo ponto, a performar a forma como a encontrou na casa, imitando a posição da filha deitada no sofá, “no meio da cama, assim”, ela diz. A performance também aparece na leitura da carta deixada pela irmã. Imagens da carta manchada de sangue somam-se ao olhar profundamente triste de Petra, quando lê “eu desisto”.

Esta grande perda de Petra faz com que ela não consiga apenas aceitar a morte da irmã como algo que está fora de si. Petra sente a necessidade de reconhecer essa morte através do corpo, dos sentidos, em última instância, através da busca performática, como se fizesse parte do seu processo de luto.

Essas são cenas que torna explícita a busca de Petra, e como ela se coloca em cena, quando evidencia-se a tentativa de refazer os passos de Elena, de se aproximar da sua dor e, com isso, chegar cada vez mais perto da personagem. O suicídio pode ser visto, nesse caso, como uma “encenação”, uma vez que a cena é construída para potencializar essa dor da perda, como forma de representá-la.

A busca por Elena, nessa sequência, acaba dando a ver outras tantas buscas, como a busca de Petra por entender o que aconteceu com a irmã, a busca de Li An pela memória da filha mais velha e a busca das duas, as que ficaram e sentiram profundamente essa falta, por um curativo. Todas essas constatações são extremamente subjetivas, e fazem parte não somente da construção poética da narrativa do filme, como da construção performática do documentário.

A cena que sucede a sequência do suicídio traz Elena dançando, novamente, com muito mais leveza do que mostrado anteriormente, no teatro. Elena dança com a luz, com a lua, e Petra parece demonstrar ver a irmã, a partir de então, através de outra perspectiva, considerando-a enquanto mulher complexa, profunda e multifacetada. O encontro entre as irmãs no apartamento em que outrora as duas viveram juntas, através da reconstrução memorialística do dia do suicídio que pôs fim ao sofrimento de Elena, parece ter revelado para Petra uma Elena muito mais complexa, diferentemente daquela que preenchia suas memórias de infância.

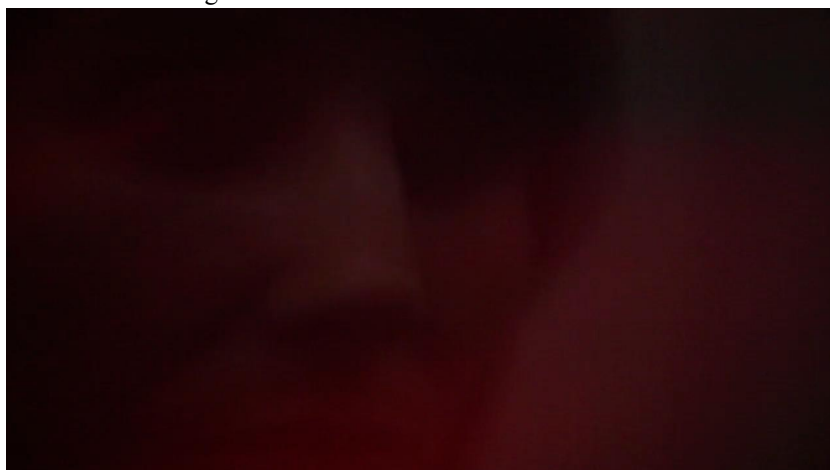
4.4 Reencontro: Petra com ela mesma

4.4.1 Descrição das cenas

Alguns momentos após a reconstituição do momento do suicídio de Elena¹⁵, Petra, agora na rua, aparece em um superclose refletida no vidro de um trem, envolta por uma luz vermelha intermitente (figura 20). O som é oco, do deslocamento do ar causado pela velocidade do trem, fora isso, silêncio. Em voz off, Petra diz: “Se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela. Eu tenho medo. Eu tenho medo do que o tempo vai fazer comigo” (ELENA, 2012).

¹⁵ Secundagem exata: 1h08'11" até 1h08'45". Fonte: *Elena* (2012)

Figura 20: Petra refletida no vidro do metrô.



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

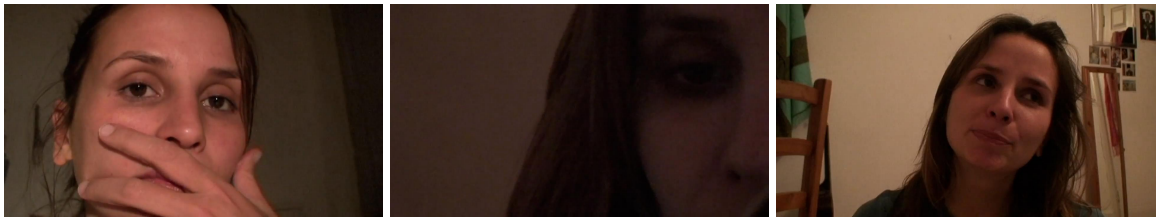
Li An aparece em cena, também no metrô, com uma expressão de intensa preocupação e repete a fala da filha: “Se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela” (ELENA, 2012). As vozes se sobrepõem, em uma confusão de pensamentos que parece representar uma confusão de sentimentos. Petra agora corre pelas ruas, em close, com foco inconstante, imagem azulada como que do alvorecer do dia, com alguns sons de pássaros.

PETRA (V.O.)
Eu tenho medo.
LI AN (V.O.)
Passando o filme...
PETRA (V.O.)
Qual meu papel?
LIAN (OFF)
Passando o filme. Repassando o
filme. Pensando tudo que teria
feito diferente.
PETRA (V.O.)
Qual meu papel nesse filme? (ELENA, 2012).

Várias cenas de Petra, agora adolescente, aparecem¹⁶. Em um primeiro momento, ela está em uma sala de aula, escrevendo algo, olhando para os livros. Depois, aparece repetidas vezes em frente à câmera, dentro de casa, como que em um diálogo (figuras 21, 22 e 23). Planos detalhes de seu rosto aparecem, seus olhos.

Figuras 21, 22 e 23: Diversas ângulos de Petra dentro de casa, convivendo com as dúvidas de qual carreira seguir.

¹⁶ Secundagem exata: 1h04'07" até 1h06'10". Fonte: *Elena* (2012)



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

Aparece, ainda, com a câmera em frente ao espelho, e aparece também com a câmera apoiada em algo enquanto ela se deita na cama. Aparece, então, adulta, ora se enrolando em seu corpo sobre uma cama de lençóis brancos, ora sobre o chão, em um ambiente que parece uma enorme sala vazia, com grandes janelas. Ela balança. Movimenta-se em desordem. Coloca as mãos no peito, se esforça em respirar. Uma batida constante é o som de fundo. Petra narra:

Até que chega o momento do vestibular... estudo muito, mas não sei para onde vou. Por onde caminho... Na última hora, eu acabo escolhendo o teatro... Mas quando chega a noite não consigo dormir nem um minuto. Passam-se três, cinco, sete dias... E não durmo. (ELENA, 2012).

Petra aparece então, em cena, se olhando em um espelho despedaçado, em imagens confusas. Sombras dançam por sua pele, seu rosto, que tem os contornos distorcidos. A música lenta, instrumental, realça a sensação de angústia, de medo. “Me olho no espelho, e não vejo nada atrás dos meus olhos.” (ELENA, 2012). Petra está de frente para sua dor, e a enfrenta.

Um corpo feminino aparece, posteriormente¹⁷, mergulhado em água, sendo levado pela correnteza. O vestido claro, leve, florido, os cabelos, dançam. A câmera mantém um plano fechado, quase em detalhe, mas sem focar em nada em específico, dentro da água, de um tom verde escuro. A música soa dissonante, com leves toques nas teclas do piano.

Em seguida, Petra aparece se acariciando levemente, seguida por sua mãe (figura 24), que aparece boiando junto e por outras diversas mulheres, também com vestidos floridos, também sendo levadas pela correnteza. A câmera mostra detalhes dos corpos femininos (figura 25). Petra narra: “E pouco a pouco... As dores viram água... Viram memória...” (ELENA, 2012).

¹⁷ Secundagem exata: 1h11'42" até 1h14'56". Fonte: *Elena* (2012)

Figura 24: A dança das Ofélias¹⁸. Petra e Li An são as primeiras a aparecerem, boiando e sendo levadas pelo rio.



Figura 25: Várias outras mulheres se unem à dança das Ofélias, as mãos e os corpos se aproximam, como se se acariciassem, mas não se prendem uns aos outros.



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

¹⁸ Ofélia é personagem da peça teatral "Hamlet", de William Shakespeare. Ela é filha de Polônio e irmã de Laertes. No início da peça, Ofélia é retratada como uma jovem inocente e amorosa, que está envolvida em um relacionamento romântico com o príncipe Hamlet. No entanto, quando Hamlet começa a fingir estar louco para investigar a morte de seu pai, o rei, ele começa a rejeitar e abusar emocionalmente de Ofélia, o que a leva à loucura e ao suicídio por afogamento. Ofélia aparece perturbada em várias cenas, cantando canções sombrias e expressando desespero. Seu suicídio é frequentemente interpretado como resultado do estresse e sofrimento emocional que sofreu durante a peça, não tendo sido percebida pelos outros personagens. Embora não haja uma conexão direta entre Ofélia de Hamlet e as personagens de Elena, ambas as obras exploram a fragilidade emocional das mulheres e os desafios que enfrentam em suas vidas, especialmente em relação ao amor, à família e à sociedade em que vivem.

O sol reflete na água, as Ofélias estão todas muito próximas. O corpo das mulheres é incorporado pela textura e pelas sombras da água e os reflexos do sol, que é gravado de cima, ora em plano aberto, com muitas mulheres aparecendo, ora em plano fechado, com detalhes.

Na última cena, seguinte à sequência das Ofélias, Petra aparece sozinha¹⁹, ela caminha decidida pelas ruas de Nova York, em uma externa noturna, ao som de um solo de piano. Há vento, e poucas pessoas caminham por ali, alguns carros passam, algumas luzes da cidade, dos semáforos, aparecem ao fundo, desfocadas. Petra começa a dançar, rodopiar no asfalto, saltar, caminhar, girar, concentrada em seus passos, observando sua sombra (figura 26). Nos quadros finais, o plano aberto passa ao primeiríssimo plano enquadrando a personagem dos ombros para cima. Nessa sequência, o recorte do quadro mostra apenas a personagem e uma luz.

Figura 26: Petra dança, sozinha, pelas ruas de Nova York.



Fonte: *Elena* (2012). Captura da autora.

¹⁹ Secundagem exata: 1h14'57" até 1h18'. Fonte: *Elena* (2012)

“As memórias vão com o tempo, se desfazem. Mas algumas não encontram consolo, só algum alívio nas pequenas brechas da poesia” (ELENA, 2012) ouve-se Petra dizer em off. Elena aparece em imagens de arquivo já mostradas anteriormente girando com Petra bebê no colo. Elena aparece girando com a corda no palco de um teatro, imagem que também já havia aparecido. Petra, em Nova York, dança na rua com um vestido preto esvoaçante em um salão enorme. As duas giram, giram, giram, no paralelo entre as cenas gravadas em tempos diferentes.

4.4.2 Análise

O reflexo da imagem de Petra no metrô destaca que vivenciar a situação do suicídio da irmã não sarou as feridas abertas anos antes, mas possibilitou a interpretação de uma forma diferente. “Qual meu papel nesse filme?” Petra se questiona. A intenção aqui não é confundir o espectador, mas representar o quanto ela, Elena e a mãe estão conectadas. Ao encerrar a performance ligada ao suicídio, a busca vira uma incógnita, o que mesmo ela está procurando?

Petra precisou vivenciar a morte da irmã ao extremo, e agora a dúvida ronda as sobreviventes: “Se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela”. Mas essas dúvidas pertencem ao tempo presente ou ao tempo passado, na época do ápice da dor de Elena? O que as cenas parecem mostrar são uma insegurança em viver sem Elena, sem as suas certezas e sua presença.

Entender e assimilar a morte da irmã significa para Petra uma diferenciação, uma vez que elas pertencem a tempos distintos. E essa diferenciação vem acompanhada da necessidade de um distanciamento, elas parecem representar com essas reflexões a necessidade de manter viva a memória de Elena. Se o filme é sobre Elena, qual a importância delas para a trama? Ou, se o filme é sobre Petra, qual a importância de Elena para o filme? Questões antes confusas, agora parecem estar mais claras para Petra.

Assim, Petra traz para o filme suas cenas de adolescente, quando não percebe mais a presença de Elena como uma constante, até que o desejo de fazer teatro a invade com a certeza de que Elena participa dessa escolha, se prorroga dentro de si como até então não conseguia perceber. Petra, ao escolher o caminho do teatro, assume que Elena está profundamente arraigada dentro dela, e o sofrimento que ela demonstra tem a ver com não conseguir mapear essa presença. Talvez tenha sido esse o período crucial para a decisão de mergulhar na história de Elena para compreender a si mesma e assim diferenciar-se da irmã. A incógnita que se apresenta com a indefinição de a quem pertence o sofrimento parece ser

respondida somente com a busca empreendida por Petra, quando, posteriormente, ela indica: “Deixei de sentir medo ao começar a te buscar”.

Petra agora conhece sua irmã tanto quanto lhe é possível, resguardados os limites da memória. Petra possui muito mais consciência para, enfim, sentir de fato a morte da irmã. É quando Petra remói as lembranças e as vivências até o seu limite que o sofrimento pode ser esgotado, e a leveza pode ser resgatada, representada no filme através da metáfora das Ofélias.

Petra e Li An aparecem, então, flutuando na água, ambas de camisola, se tocando, se confundindo, por entre tantas outras mulheres. Elas dançam na água, como Ofélias que sobreviveram mesmo com o sofrimento. As mãos não prendem umas às outras, mas são levadas pela correnteza, e o plano detalhe foca nisso, deixando a água passear pelos seus corpos e levá-las, como que em uma dança em que elas são conduzidas pela corrente.

A última sequência do filme apresenta Petra girando, no meio da rua, dançando e girando. Novamente, livre, ela consegue sentir a leveza e fazer o corpo dançar, girar, como Elena quando mais nova, antes de ser preenchida pela angústia que descreve. As cenas se misturam entre Petra, dançando na rua, Elena dançando com Petra no colo, Elena girando, criança, pela casa e Petra girando em um salão, com um vestido preto. As duas dançam juntas, mas separadas. Cada uma é novamente uma, inteira, repleta de si e repleta da outra, mas com identidade própria. “Você é minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra. E é dela que tudo nasce, e dança.”

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo-se da problemática central dessa pesquisa, que era entender como Petra Costa performava uma busca pela irmã, este trabalho intentou, em um primeiro momento, discutir um pouco do que é o vasto campo do cinema documentário. Partiu de seu surgimento, trazendo os dilemas em torno de sua definição, aspectos históricos relacionados ao seu desenvolvimento e posterior consolidação e, somado a isso, buscou trazer aspectos a serem considerados em discussões acerca da realidade e do real dentro do cinema documentário, considerando discussões empreendidas historicamente.

O primeiro capítulo parte de uma breve história do documentário no cinema, destacando sua origem. Com a consolidação do gênero, discussões acerca da sua produção foram se tornando cada vez mais constantes e profundas, destacando-se a preocupação com a busca da verdade e a representação da realidade, evidenciados por movimentos como o Cinema Verdade e o Cinema Direto, no Brasil, observados através do Cinema Novo. Bill Nichols e Silvio Da-Rin surgem como autores balizadores de reflexões acerca do que é o cinema documentário, evidenciando a necessidade de interpretação e crença nas produções. O documentário se mostra como uma representação criativa da realidade, oferecendo pontos de vista plausíveis sobre vidas, situações e acontecimentos. Destaca-se que o documentário não é nem intenta ser uma transcrição fiel da realidade, mas uma representação do cineasta permeada pelas suas crenças e opiniões.

O documentário autobiográfico aparece então com suas tipificações, possíveis interpelações e interpretações, com autores como Philippe Lejeune e Jean-Claude Bernardet sustentando essas ideias. Apresentamos a relação com as narrativas de si, amplo gênero consolidado pela literatura, e, dentro dos documentários autobiográficos, destacamos e diferenciamos o ensaio filmico e o documentário de busca, para posteriormente tensionar Elena dentro dessas estruturas de linguagem. Com isso, e tendo em vista as fronteiras nada rígidas das linguagens pesquisadas, chegamos à consideração de que Elena é um documentário autobiográfico de busca performática em forma ensaística e da ordem do intransferível.

O segundo capítulo aparece principalmente envolvido em apresentar o documentário *Elena*, tipificá-lo, localizá-lo dentro das produções documentárias brasileiras recentes. Partindo de uma contextualização do filme e de seus elementos narrativos, a principal bibliografia utilizada foi o livro lançado pela autora que conta com uma coletânea de textos de nomes importantes em áreas como o jornalismo, a psicanálise, a literatura e o cinema. É por

meio da reflexão dos efeitos múltiplos e complexos do filme, que passamos a observá-lo enquanto um documentário de uma busca performática que trabalha a narrativa de forma predominantemente ensaística em uma narrativa intransferível, sobretudo, um documentário autobiográfico de Petra Costa que envolve a biografia da irmã, Elena Andrade, uma vez que as duas têm suas vivências e personalidades atravessadas de forma profundamente íntima e enraizada.

A questão que guiou as análises do filme foi como a busca performática se apresentava por entre as cenas. A busca e a performance, em separado, e também unidas como uma coisa só, mostrando-se muitas vezes inseparável. O eixo utilizado para essa análise foi o conceito de busca performática através de três distintos momentos observados na obra e propostos por este trabalho, observados como latentes para a autora: primeiro, a exposição da simbiose entre as irmãs, com a confusão entre as identidades e as memórias. Depois, a perda compreendida por Petra, revisitando o apartamento em que morou com a irmã e onde Elena cometeu suicídio. Por último, observou-se um reencontro de Petra consigo mesma, com seu eu interior e sua identidade em sua totalidade, não mais repartida entre ela e a irmã, mas novamente uma.

Observou-se a capacidade da obra de transmitir ao espectador o entendimento dos fatos retratados e os sentimentos associados a eles, mesmo que por meio de uma complexidade narrativa. A forma com que Petra relaciona os materiais que coletou e que capturou pulsa a dor que sente, pela perda e pelo medo de separar-se da irmã, como observa-se posteriormente.

Petra uniu em um longa-metragem tudo que pudesse preencher de vida e carne a irmã que a deixou em desencontro com si mesma e o filme, organizado como uma elegia à irmã, tornou-se simultaneamente uma terapia para a diretora/protagonista/narradora. Foi através dele que ela cessou fragilidades e inseguranças, reforçando a beleza poética das suas imagens através da metáfora das Ofélias. O que Petra Costa faz é uma intervenção criativa nos materiais que a ligavam a Elena, exercendo uma fabulação que respondesse aos seus anseios com a produção do documentário.

As memórias são (re)construídas de maneira performática explorando-se a emocionalidade e interpretando criticamente essa factualidade. Petra acreditava que ao dar outro significado à dor poderia transformá-la em força para enfrentar o sofrimento (LUDTKE, 2014) e, ao final, o que conseguiu foi não só deslindar uma cura que há tanto empenhava-se em encontrar, como comunicar que ela pode ser encontrada, através da transformação pela “Magia das Artes” em sublimação, compaixão e uma enorme consideração, bem como

colocou Sevchenko (2014). O que o filme procura responder ao espectador é como conviver com a dor da falta de alguém que já se foi.

Petra resolve ser atriz, como a irmã. Percebe um enorme vazio, como na irmã. O filme criado pela cineasta valoriza essa sensação, com interpretações extremamente ensimesmadas, de tristeza. O espectador compreende Petra pois consegue visualizar sua dor através dessa sensível construção imagética, sustentada também por silêncios, que permitem a imaginação daquilo que está nas lacunas.

Elena é quem dá tom e cor ao filme, uma vez que é o âmago da narrativa, o objeto principal do estudo e da jornada de Petra, em um enredo marcado por constantes atos de busca em um processo que oscila entre uma restituição de identidade e uma dissolução completa dessa identidade presente, em vias de ser reconstruída, para as protagonistas. Pode-se também considerar esses atos de busca como uma forma de atualizar essas identidades que se mostram misturadas, cruzadas, transpassadas, de certa forma, uma, entre as irmãs e suas relações familiares. A voz off predominante encena um contínuo diálogo de reencontro e reconciliação.

Elena tece uma malha de significados tão rica que oferece diversas e complexas leituras, apontando para caminhos também diversos de produção de significados. Assim como optamos por analisar as imagens do filme através dos três eixos acima descritos, são incontáveis os outros aspectos do filme que poderiam ser matéria de discussão, como o compartilhamento do luto e a complexa narração, que alterna entre o relato, o depoimento e a confissão. Destacamos, ainda, que o filme é da ordem do inesgotável, uma vez que não se pode captar verdadeiramente a essência de uma imagem.

Não há, sob nenhum ponto de vista ou aspecto, uma leitura única da obra, a interpretação sempre será incompleta e permeada por diversos discursos. O que há é a possibilidade de múltiplas reflexões singulares, como esta que aqui empreendemos. Sem nunca apreender a totalidade do filme por entender a impossibilidade dessa captação. O que se pode perceber, desde logo e comprovado posteriormente ao lançamento dessa obra, é a percepção de um estilo único e autoral da documentarista e diretora de cinema Petra Costa, considerando suas principais obras: *Olhas de Ressaca* (2009), *Elena* (2012), *O Olmo e a Gaivota* (2014) e *Democracia em Vertigem* (2019).

São justamente esses inumeráveis sentidos possíveis os caminhos para pesquisas posteriores, maiores, com outros enfoques e outras proposições. Para além de Elena, outros filmes que evoquem a temática do luto, da comunicação e da arte como processo de cura podem também ser explorados, afinal, essa é uma das funções radicais do cinema: retomar

vidas que merecem ser contadas, uma vez que toda vida é um constante e contínuo desejo por sentido.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Márcio Henrique Melo de. Autobiográfico como gesto (do presente e do Outro?) – selfies, performances e artifício em Pacific, Doméstica e Uma passagem para Mário. Doc Online - **Revista Digital de Cinema Documentário**, [S.L.], v. 20, p. 64-87, 30 set. 2016. Universidade da Beira Interior. <http://dx.doi.org/10.20287/doc.d20.ar2>. Acesso em: 15. fev. 2023.

ANDRADE, Márcio. De Eric para Mário: sobre autoria, autobiografia e representações do presente em um documentário de busca. **Rumores**, [S.L.], v. 10, n. 20, p. 256-274, 17 dez. 2017. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-677x.rum.2016.113845>. Acesso em: 15. fev. 2023.

ANJOS, Alinny Ayalla Cosmo dos; OLIVEIRA, Luciana; COLUCCI, Maria Beatriz. Documentário Brasileiro Contemporâneo: narrativas sociais e novos dispositivos. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 2014, João Pessoa - Pb. **Anais** [...] . João Pessoa - Pb: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2014. p. 1-13.

ANTELO, Marcela. Elena de Petra. In: **Elena**: o livro do filme de Petra Costa. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

BENTES, Ivana. Da ressurreição dos mortos. In: **Elena**: o livro do filme de Petra Costa. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: M. D. Mourão & A. Labaki (Orgs.), **O cinema do real**. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, Cosac Naify Portátil 26, 2014. p. 209–230.

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1988.

BRUM, Eliane. Em busca do próprio corpo. In: **Elena**: o livro do filme de Petra Costa. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

COSTA, Petra; ZISKIND, Carolina. (2013). Elena. **Roteiro**, Busca Vida Filmes.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação do documentário cinematográfico. S.L: Beco do Azogue, 2004.

DIÓGENES, Eliane Vasconcelos; CUCH, Renata Cabral; IKEDA, Flávia Suzue de Mesquita; MIQUELETE, Raphaela Areias da Silveira. O documentário Elena: desdobramentos históricos do ensaio filmico. In: **Encontro Nacional de História da Mídia**, 10., 2015, Porto Alegre. Anais Alcar. Porto Alegre: Ufrgs, 2015. p. 1-15.

FERREIRA, Rebeca. Elena: a identidade contemporânea no filme de Petra Costa. Orson: **Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL**, Pelotas, v. 10, n. 2, p. 147-153, 2012.

GIOSA, Máira. **Crítica: “Elena” - a insuportável existência do ser**. Posfácio. Disponível em: <<http://www.posfacio.com.br/2013/05/16/critica-elena-a-insuportavel-existencia-do-ser/>> . Acesso em: 2 5fev. 2023.

GONÇALVES, Raquel de Holanda. Elena em Petra: o infamiliar na narrativa (auto)biográfica no cinema. 2020. 156 f. **Tese** (Doutorado) — Curso de Psicologia, Universidade de Fortaleza – Unifor, Fortaleza, 2020.

KLINGER, Diana Irene. Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 205 f. **Tese** (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LAITANO, Cláudia. Eu e o mundo. *In: Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

LAUB, Michel. O mergulho de Petra. *In: Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2008. 404 p.

LUDTKE, Sérgio. Ecos e significados. *In: Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação**, [s. l], v. 37, n. 39, p. 52-74, jun. 2012.

SEVCENKO, Nicolau. Elena de Troia, Elena de Nova York. *In: Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

MATTOS, Carlos. **Ela, elas, Elena**. 2013. Disponível em: <https://carmattos.com/2013/05/10/ela-elas-elena/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

MELLO, Jamer Guterres de. A Apropriação de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki e Péter Forgács. **Doc On-Line**, [S.L], v. 22, n. 13, p. 71-88, dez. 2012.

MORAES, Emanuella Leite Rodrigues de; OLIVEIRA, Marinyze Prates de. Fios emaranhados: (des) enlacs biográficos no documentário Elena. **Significação**, S.L., v. 42, n. 43, p. 40-56, 2015.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 5. ed. Campinas, Sp: Papyrus, 2010.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental**. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

PENAFRIA, Manuela. O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. *In: Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã (CCCC)*, 2004, Portugal. **Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM, II IBÉRICO**. Covilhã: Universidade da Beira Interior (Ubi) e Labcom - Laboratório de Comunicação e Conteúdos Online, 2005. v. 4, p. 185-195.

PEREIRA, A. C. Filmar-se e ver-se ao espelho: a auto-representação de documentaristas

portuguesas e brasileiras. **Fonseca, Journal of Communication**, [S. l.], n. 19, p. 167–182, 2019. DOI: 10.14201/fjc201919167182. Disponível em: <https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/fjc201919167182>. Acesso em: 4 ene. 2023.

PEREIRA, Miguel. Filme-ensaio ou o cinema da experiência. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23., 2014, Belém, PA. **Anais do 23º Encontro Anual da Compós**. Belém, PA: UFPA, 2014.

REZENDE, Isabel Veiga. Pensando a autobiografia no cinema documentário e algumas de suas principais influências. 2009. 59 f. **TCC (Graduação) - Curso de Cinema**, Iacs/Uff, Niterói, 2009.

RIBEIRO, Marcelo R. S.. Cosmopoéticas da desobediência informe: leitura contra-colonial do regime da extração no catálogo lumière. **E-Compós**, Salvador, v. 24, n. 2021, p. 4-19, jul. 2021.

SALLES, João Moreira; COSTA, Petra; CAPELATO, Daniela. A perspectiva da encenação em Elena. São Paulo, 2012. **Debate** sobre o filme no Itaú Cultural (SP) e, 21 mai. 2012.

SALLES, João Moreira. É preciso seguir a vida (e se possível, dançar um pouco). In: **Elena**: o livro do filme de Petra Costa. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

SANTOS, Yuri Andrei Batista; TORGA, Vânia Lúcia Menezes. Autobiografia e (res)significação. Bakhtiniana: **Revista de Estudos do Discurso**, [S.L.], v. 15, n. 2, p. 119-144, jun. 2020. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/2176-457342467>.

SILVA, Suéllen; MOUSINHO, Luiz. Um olhar sobre Elena: a encenação que se desdobra. Doc Online - **Revista Digital de Cinema Documentário**, [S.L.], v. 19, p. 5-21, 31 mar. 2016. Universidade da Beira Interior. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20287/doc.d19.dt1>.

TERRON, Joca Reiners. Luto e fabulação. In: **Elena**: o livro do filme de Petra Costa. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

UEMA, Maria Vitoria. O real no cinema vérité. In: **Gestão Universitária**, São Cristóvão/SE v. 10, n. 2018, p. 1-12, 2019.

VEIGA, Roberta Oliveira. Por uma política da rememoração: a potência histórica no cinema de experiência pessoal. In: **Contracampo**, Niterói, v.35, n. 03, dez. 2016/ mar. 2017.

VEIGA, Roberta. O menor e o maior no cinema pessoal: diário de uma busca, Elena e Mataram meu irmão. **E-compós**: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v. 17, n. 3, set./dez. 2014. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/1059/788>>.

7. FILMOGRAFIA

CONSTRUÇÃO. Direção de Gianluca Cozza e Leonardo da Rosa. Pelotas - RS: Saturno Filmes, 2020. (16 min.).

ELENA. Direção de Petra Costa. 2012. P&B. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=KxoDVNh0tIA>. Acesso em: 23 mar. 2023.

HISTÓRIAS que Contamos. Direção de Sarah Polley. Canadá, 2012. (113 min.).

NANOOK, O Esquimó. Direção de Robert J. Flaherty. 1922. (78 min.), P&B.

QUANDO Falta o Ar. Direção de Ana Petta e Helena Petta. 2022. (81 min.).