

MEMÓRIA, AFETO E CRIAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO ELENA, DE PETRA COSTA

Isaura de Matos¹
Milene de Cássia Silveira Gusmão²

Resumo: Tendo como ponto de partida a pergunta que a diretora Petra Costa se coloca, sobre o destino da irmã tomado para si, como um impulso para criar o filme, e a narrativa deste centrada na falta de Elena, procuraremos refletir sobre como o tom ensaístico se configura como uma linguagem capaz de estabelecer um elo entre a artista, suas memórias e os seus processos de criação. Neste sentido, a análise fílmica proposta por Pierre Sorlin, dos sistemas relacionais, assim como os estudos em torno da multidisciplinariedade da memória, constituíram importantes chaves metodológicas, que permitiram acessar ideias periféricas, como a depressão, suicídio e a própria construção narrativa de uma memória nacional, através dos contextos sociais intergeracionais presentes no filme. Por fim, as reflexões apontadas no artigo foram possibilitadas pelos estudos em andamento no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, pretendendo articular a trajetória de realizadoras cinematográficas brasileiras às expressões narrativas da memória presentes em seus filmes.

Palavras-chave: Memória; Narrativa; Filme; Documentário;

Introdução



Figura 1 – Imagem de divulgação do filme. Uma alusão à Ofélia, de Shakespeare

Aqui está rosmaninho, para lembrança. Não te esqueças de mim, querido. Estes amores-perfeitos são para o pensamento. Ofélia (In: Hamlet, príncipe da Dinamarca)³

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB), com Especialização em andamento em Direção de Arte para Propaganda, TV e Vídeo em andamento (Estácio). Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UESB. E-mail: isauramattosp@gmail.com.

² Doutorado em Ciências Sociais - Universidade Federal da Bahia (UFBA) - Salvador, BA - Brasil. Professora Adjunta - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) - Itapetinga, BA - Brasil. E-mail: mcsgusmao@gmail.com

³ Cena 5 do Ato IV. Shakespeare, W. (1978).

Em 1897, em sua obra seminal “O Suicídio”, Émile Durkheim já assinalava a falta de integração social, a anomia e a falta de solidariedade como fatores potenciais para induzir a tal ato radical. Para o autor, portanto, o suicídio é um fato social que pode ser entendido através do grau de integração e participação da vida coletiva. “A noção de integração social foi apropriada de diversas maneiras e recebeu novas roupagens, tais como: isolamento social; coesão social e suporte social” (BTESHE, 2014, p. 580). E, revolvendo quase três séculos, nas entrelinhas do delírio de Ofélia, em Hamlet, Shakespeare nos apresenta algumas nuances que podem ter levado, através dos indícios que a narrativa apresenta, ao seu ato de suicídio. Apesar de representar a melhor personificação shakespeariana do amor e da lealdade, a personagem não é ingênua: transita entre a resignação e o desejo, supostas fontes de seu colapso mental. Reprovada socialmente, Ofélia se vê a todo momento pressionada e, enquanto Hamlet finge loucura, Ofélia enlouquece. Entre o ‘ser ou não ser’, opta pelo ‘não ser’.

Nascida em Belo Horizonte, em 1983, Petra Costa mudou-se para São Paulo um ano depois. Começou a estudar teatro aos 14 anos e, aos 17, ingressou no curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP), onde permaneceu por dois anos. Graduou-se em Antropologia no *Barnard College*, da *Columbia University*, em Nova York, e fez mestrado em Comunidade e Desenvolvimento, na *London School of Economics*, em Londres, concentrando-se no conceito de trauma. De volta ao Brasil, aos 24 anos, passou a se dedicar ao cinema. Filha do político mineiro Manoel Costa e da jornalista e socióloga Marília Andrade (Li An), ambos militantes de esquerda ligados ao PCdoB e, especialmente, a Pedro Pomar (1913–1976), nos anos 70 (a quem homenagearam dando o nome de Petra à sua filha), aos 7 anos de idade a infância da diretora seria dolorosamente marcada pelo suicídio de sua irmã, Elena, que contava 20 anos. Conforme narra em entrevista, a formação em antropologia lhe levaria a duvidar de uma tentativa de retratar objetivamente a realidade: “Quando comecei a fazer filmes, decidi que o mais honesto seria assumir a imperfeição do meu olhar”⁴.

Desta maneira, assim que Petra Costa começou a conceber o seu filme, relata que a primeira imagem que lhe apareceu na mente foi a de uma mulher se movendo na água: exílio fúnebre que levou ao fim a personagem acima. Lendo os diários da irmã,

⁴ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/petra-costa-foi-uma-experiencia-deprimente-e-unica/>

Petra se viu presa em uma espécie de vertigem que ela descreve como a confusão entre as memórias de Elena e o “duplo” que foi se estabelecendo em sua própria personalidade, ao ir tomando contato com aquelas palavras que pareciam, não apenas descrevê-la, como terem sido escritas por ela mesma. Na Carta da Diretora, uma pergunta: “Haveria, então, um destino em comum a ser compartilhado com Elena?” (2012, p. 5)

Através do recurso da voz off em diegese, que é a utilização da voz de uma personagem que não está especificamente naquela cena, mas conhecemos a sua história na trama, e da (re)significação estabelecida através da montagem de filmagens antigas encontradas, Petra consegue materializar cinematograficamente a "ausência presente" de Elena que, “borrada” em sua memória (como alguns planos sugerem tal subjetividade através do desfoque, do tratamento de luz ou de fusões que interligam os corpos, gerando uma ambiguidade entre as irmãs), é reconfigurada artisticamente e, através da criação artística, renasce em memórias, como “flores na água” (SHAKESPEARE, W., 1978), o que Walter Benjamin, em sua obra “Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura” (2012), denomina “rememoração”, ou a autobiografia como um passado lido através dos conhecimentos do presente. Ou seja, o filme não é sobre os acontecimentos como eles ocorreram, de fato; mas sobre como tais fatos são interpretados e narrados pela diretora, que também é personagem participante. Incorporando, portanto, as suas memórias e significações pessoais e sociais.

Tendo como ponto de partida a pergunta que a diretora se coloca, sobre o destino da irmã tomado para si, como um impulso para criar o filme, e a narrativa deste centrada na falta de Elena, procuraremos refletir sobre como o tom ensaístico se configura como uma linguagem capaz de estabelecer um elo entre as memórias e afetos da artista, com o seu processo criativo. Neste sentido, a análise fílmica proposta por Pierre Sorlin, dos sistemas relacionais, demonstrou ser uma importante chave metodológica, uma vez que permite explorar as fronteiras da questão central proposta, enxergando ideias periféricas, como a depressão, o suicídio e a construção narrativa dos contextos sociais nos quais as mulheres do filme estão inseridas e as transmissões intergeracionais.

Na primeira parte, falaremos sobre o processo de busca que Petra se propõe através de uma excursão para Nova Iorque, forjando assim situações de reencontros

entre pessoas e lugares, em um movimento de investigação do mundo em uma tentativa de transformar a si própria. Neste sentido, observamos que a alternativa escolhida pela cineasta foi o trânsito entre o filme-ensaio e o experimentalismo, hibridizando ficção e não-ficção (DIÓGENES et al, 2015, p.4) para atingir camadas mais íntimas de sua escavação mnemônica.

No segundo momento discutiremos o papel dos filmes de família como “guardiões” de memórias individuais e coletivas que ultrapassam as fronteiras do privado, portando o que Lins & Blank denomina “memórias do mundo” (Filmes de família, cinema amor e a memória do mundo., 2012). Por este ângulo, o filme se apresenta como um emaranhado de subjetividades atravessadas por contextos históricos e socioculturais que marcam cada uma das gerações retratadas.

Dentre os critérios de escolha do filme para este artigo (SORLIN, 1985), podemos citar o representativo impacto de bilheteria que obteve na ocasião de seu lançamento, tendo ocupado a 25ª maior bilheteria entre os filmes nacionais e representando o documentário mais visto de 2013, segundo o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro (ANCINE, 2013), permanecendo em cartaz durante meses nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Além disso, o filme obteve diversas premiações em festivais nacionais e internacionais⁵, além das recepções críticas e acadêmicas (considerando-se a quantidade expressiva de artigos científicos que foram produzidos sobre a obra).

Por fim, o maior critério de escolha para se pensar qualquer obra de arte, que também é um dos maiores pressupostos para que ela, inclusive, exista: o fato de sempre nos possibilitar um novo encontro, um interminável recomeço. Experiência que se concretiza no tempo, na memória e na história, já que a arte também transita entre o singular o universal, acumula questões que rompem as fronteiras do artista e se conectam com o outro, repercutindo e preenchendo vazios existenciais dos indivíduos e da sociedade. Falar sobre arte, portanto, significa, antes de tudo, refletir sobre os

⁵ Melhor Documentário - Festival de Cinema de Havana, 2013; Melhor Documentário - 9º Festival Internacional de Cine Documental de La Ciudad de México, 2013; Melhor documentário - 6th Los Angeles Brazilian Film Festival, 2013; Menção Honrosa - 28º Festival Internacional de Cinema de Guadalajara, 2013; Menção Honrosa - 9º Festival Internacional de Documentários ZagrebDox, 2013; Prêmio Canon de Cinematografia - 10th Planete+ Doc Film Festival, Varsóvia, 2013; Indicado para o prêmio de Melhor Cinematografia no Cinema Eye Honors, 2014; Melhor direção, montagem, direção de arte e filme pelo júri popular - Festival de Brasília, 2012; Melhor documentário - Films de Femmes, 2013.

tempos: o nosso, e o da obra. E, por isso, a Elena de Petra dança no rio como a Ofélia de Shakespeare, em um fecundo movimento de revisitar o passado para abrir as possibilidades do que ainda virá.

“As dores viram água, e pouco a pouco viram memória” (Roteiro de Elena, p. 41). A água são as nossas emoções que precisam escorrer para que não sejamos esmagados. E a arte é este enigma que, sem sair do tempo, o atravessa, instalando em nós uma contemplação que atinge a ingênua sensação de eternidade.

1. Memória e reencontro

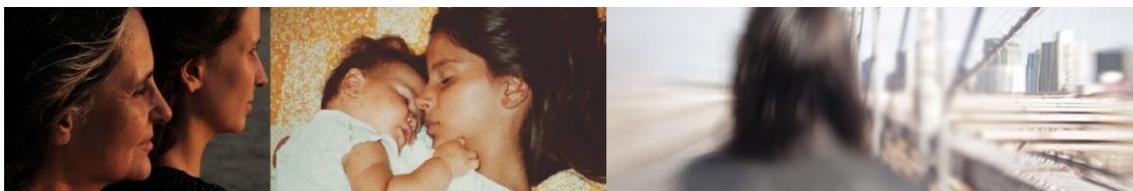


Figura 2 – Cenas do Filme: a) Petra com a mãe; b) Petra bebê com Elena; e c) Petra em plano desfocado

– Petra: Mas você lembra se era aqui? – Li An: É. – Petra: Tem certeza? – Li An: Quase absoluta. (Diálogo entre Petra e a mãe. Roteiro de Elena. 2012, p.22)

Deixando para trás uma infância vivida na clandestinidade, durante o período da ditadura militar, no qual os pais eram militantes de partido comunista, e uma adolescência marcada por filmes e peças de teatro, Elena viaja para Nova Iorque com o sonho de ser atriz de cinema. Por um ano e meio não consegue encontrar trabalho, situação que se revela extremamente penosa. Até a metade do filme, Elena aparece tentando. Até o momento em que decide tirar a própria vida.

A depressão de Elena é um ponto importante da narrativa, construída a partir da sua chegada em Nova Iorque, em busca do sonho de ser atriz. Entre o movimento frenético de Manhattan, vitrines, letreiros e pessoas de várias tribos, a voz de Elena se destaca logo no início, relatando que apesar de estar há mais de um mês na metrópole norte-americana, ainda não houvera se acostumado e se sentia como um “índio na cidade”. Na fala ela diz também sobre “pensar pequeno” para não ser engolida (Roteiro de Elena, 2012, p. 3). O filme pontua a empolgação de Elena através de imagens antigas em VHS, nas quais ela aparece sorridente e esperançosa (desacreditada do contexto

político brasileiro, que não oferecia oportunidades de trabalho artístico, Nova Iorque lhe parecia um lugar promissor), em um *casting* para um filme.



Figura 3 – Elena durante em casting em Nova Iorque

E a narrativa vai, por sua vez, adquirindo camadas mais nostálgicas à medida que Elena perde tal entusiasmo pela vida em Nova Iorque: as imagens demonstram a velocidade e o hiperestímulo das metrópoles revelando a apatia das pessoas na rua e os seus olhares opacos em reações que o sociólogo alemão Georg Simmel denomina *blasé*, ou seja, quando as coisas ao redor perdem valor qualitativo, prevalecendo apenas o quantitativo, sobretudo o dinheiro.

Isto não significa que os objetos não sejam percebidos, como é o caso dos débeis mentais, mas antes que o significado e valores diferenciais das coisas, e daí das próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa blasé num tom uniformemente plano e fosco; objeto nenhum merece preferência sobre o outro (SIMMEL apud. LIMA, 1976, p.16).



Figura 4 – Cenas do filme onde há pessoas e trânsito em Manhattan, Nova Iorque.

A morte por suicídio, a principal temática abordada no filme, corresponde a uma camada complexa de ser rememorada e relatada. Sobretudo por ser uma perda abrupta, chocante e traumática, trazendo questões e levantando questionamentos que nunca serão respondidos. Em determinado trecho da narrativa, Li An descreve o vazio sentido pela filha: “sentia falta de amor, sentia uma solidão muito grande”, e relata uma ocasião na qual a pediu que “fizesse um esforço”, e não se mantivesse prostrada em seu quarto (Roteiro de Elena. 2012, pp. 24-25).

A mãe parece encontrar-se na tensão entre o desejo de esquecer e de lembrar, ambivalência justificável pela situação de extrema violência simbólica representada pela perda de uma filha por suicídio. O filme não questiona, no entanto, os porquês de Elena, mas como ela viveu. Nesses excertos são trazidos sentimentos como culpa, angústia, remorso e a dificuldade familiar para conviver com uma espécie de “ausência presente” de Elena, por parte de Li An. Já em Petra, percebemos uma tentativa de construção de sentido a todos os silêncios, não-ditos e lacunas. A diretora propõe um retorno à história da irmã, mas também enfatiza a sobrevivência dos que ficam após um suicídio de um ente querido. Encarando a inexorabilidade das perdas, das dores emocionais e dos tabus, vinte anos depois, Petra também se torna atriz e decide retornar à Nova Iorque. E é andando pelas ruas que sente as confusões que foram sedimentando a sua própria identidade ao longo do tempo. A diretora parece pretender, com a sua obra, reelaborar o seu luto e entender que o lugar de Elena deve ser em suas memórias e no seu afeto.

Ludmila Y. M Frateschi, em seu artigo “Sejamos Mulheres” (Cinema e Psicanálise, 2019), explica que o Eu, na psicanálise freudiana corresponde a um irrompimento de identificações. “Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis definem “identificação” como “um processo psicológico pelo qual o sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p.226 apud. FRATESCHI, 2019, p.40). Para investigar a duplicidade de personalidade que tanto a assustava a cada palavra que ia lendo nos diários da irmã, Petra decide mergulhar artisticamente em suas incertezas e extrair delas uma história, cruzando-a com os arquétipos que lhe interessavam, Ofélia e Elektra - figuras femininas e trágicas (Carta da Diretora, 2012, p. 3).

Segundo a diretora, o trânsito pelos campos da antropologia e da psicologia lhe proporcionou uma maior compreensão sobre as emoções, pensamentos e atitudes que se transformam em desvios e patologias de ordem mental (Carta da Diretora, 2012, p. 43). E, além de recorrer às pesquisas acadêmicas para compreender o complexo terreno da morte e do suicídio (um tabu moral, religioso e social), Petra recorre aos vídeos caseiros de fitas cassetes, fotografias, cartas, diários e memórias tecidas espontaneamente,

através de relatos, nos guiando pela história de vida da sua irmã mais velha e refazendo, literalmente, os seus passos, através dos lugares que esteve.

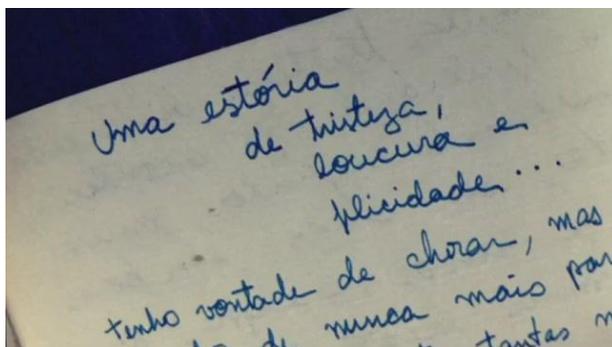


Figura 5 –Trechos de um dos escritos do diário de Elena

Quando Elena morre, por intoxicação medicamentosa autoinduzida, Petra se encontra com 7 anos, e começa a dizer que tem constantes pesadelos e também deseja morrer. No relatório psicológico que mostra na tela e lê em voz off, diz que se encontrava com fortes evidências de depressão e sentimento de culpa, não conseguia falar sobre a irmã e utilizava defesas para lidar com tais dificuldades que apontavam para um Transtorno Obsessivo Compulsivo (Roteiro de Elena, 2012, p. 34). Mais à frente, Petra afirma que conforme vai crescendo as semelhanças (entre ambas) são cada vez mais ressaltadas pelos amigos e familiares, e ela vai percebendo o estabelecimento de um “duplo” existir.

Em termos psicológicos, a formação da identidade emprega um processo de reflexão e observação simultâneas, um processo que ocorre em todos os níveis do funcionamento mental, pelo qual o indivíduo se julga a si próprio à luz daquilo que percebe ser a maneira como os outros o julgam, em comparação com eles próprios e com uma tipologia que é significativa para eles; enquanto que ele julga a maneira como eles o julgam, à luz do modo como se percebe a si próprio em comparação com os demais e com os tipos que se tornaram importantes para ele. (LEPRE, 2005, p. 5)

Conforme o tempo passa, Petra se sente como “chegando mais perto” de Elena e, quando completa 21 anos e a mãe diz “você está mais velha do que a sua irmã”, o medo de traçar para si o mesmo caminho diminui, mas a confusão da dupla-identidade que se estabeleceu não desaparece: “era um estar em mim...” (Roteiro de Elena, p.39). Encontra como alternativa a arte e, forjando memórias para compor esteticamente a irmã, consegue ir se diferenciando: como se, para compreender a sua própria existência

humana, precisasse visitar profundamente a existência de Elena para, enfim, despedir-se.

Para filósofos como Nietzsche e Bergson, a essência da vida só pode ser explicada através da arte, como o mais sublime ato de criação do espírito. A criação em Nietzsche, é um conceito despido de significação teológico-cristã, que consiste na atividade humana ininterrupta, de efetivar novas possibilidades de vida, autoinventar-se constantemente. “É vontade de vir-a-ser, crescer, dar forma, isto é, criar e, no criar, está incluído o destruir” (DIAS, 2012). Em suma, é a expressão da liberdade humana. Mas como criar novas possibilidades de existência quando as “memórias inconsoláveis” (aquelas constantemente negadas e evitadas) persistem, a ponto de confundir a própria identidade dos indivíduos? Para Petra “(...) essas memórias nos formam, são parte de quem somos, e hoje eu acredito que podem ser uma grande fonte de inspiração. (...) entrei em um processo de mergulho na memória. Passei meses escrevendo e revivendo todas as lembranças que tinha de Elena, e elas foram ganhando detalhes, cheiros e sensações” (Carta da Diretora, 2012, p. 7).

O cinema, por ser produzido a partir de imagens (como àquelas a quem nos fala Freud (1900) quando define a representação de um sonho, que condensa tantos elementos, que nos remete a reminiscências quase imperceptíveis) e também por criar uma atmosfera tão próxima ao estado entre a vigília e o sonho, pode ser uma linguagem artística privilegiada para formar um repertório de novas identificações do sujeito (Cinema e Psicanálise, 2019, p. 42).



Figura 6 – Cena abstrata de Elena⁶

Em Elena, Petra transpõe a sua confusão mental através de ambiguidades nas quais a narrativa não denota quem é quem em determinadas imagens, demonstrando que

⁶Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i4eymzuwS3Y>

as três mulheres, personagens principais do filme, se fundem em suas escolhas e desejos (o sonho de ser atriz é uma herança da mãe para Elena, que influenciou Petra). A diretora toma posse dessa desordem para revisitar artisticamente a trágica história da irmã, conferindo um sentido maior às suas “memórias inconsoláveis”. A arte se apresenta, desta maneira, como uma alternativa que, conforme ressalta Benjamin (1997), em suas reflexões sobre narrativa e memória, “narrar é curar feridas da história que ainda não tiveram a oportunidade de serem significadas”.

Sob essa perspectiva, o filme expressa a possibilidade de preencher o vazio provocado por uma experiência traumática, prezando pela capacidade humana de ressignificar simbolicamente violências radicais que poderiam dilacerar completamente o equilíbrio existencial.



Figura 7 – Cena do filme

Desta maneira, o cinema de Petra emana o tempo vivido continuamente e, através das pistas que dispõe (cartas, filmes antigos em VHS, reminiscências relatadas, etc), conduz um fluxo de momentos que, como na vida, não podem ser contabilizados, pois passam, se movem. Ou, como conceitua a filosofia de Henri Bergson, não se repetem e sempre se diferenciam um do outro, num constante jorro de novidade.

2. De dentro para fora: os filmes de família como portadores de “memória do mundo”

“Originalmente, pensei no filme como uma história ficcional, mas quando encontrei os arquivos da minha família, isso mudou. ” (Carta da Diretora, 2012, p.10)

Em “Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo”, Consuelo Lins e Thaís Blank (2012), a fim de investigarem a intensificação da retomada de imagens amadoras e registros familiares em filmes documentários, sob a ótica do pesquisador Roger Odin, partem do questionamento: como transformar filmes de família (imagens perdidas, esquecidas, arquivadas vagamente, consideradas costumeiramente “desinteressantes”), em imagens de uma memória comum, a ser compartilhada com um público? Como fazer com que memórias individuais se confundam com os destinos de uma época, e tornem-se “memórias do mundo”? (2012, p. 54).

Sobre a apropriação e o deslocamento contemporâneo dessas imagens, o pesquisador Josep M. Català (*Las cinizas de Pasolini y el archivo que piensa*, 2007), alega que não se trata apenas de uma ilustração, aos moldes do documentário clássico, mas há uma tendência de valorização da memória visual imanentes às próprias imagens. Tais registros, ao serem libertos do cenário domésticos e integrados ao mundo, passam a adquirir um determinado status de importância política: não são mais passíveis de serem vistos apenas pela família, mas tornam-se testemunhas da história⁷.

Em “Aux origines du cinéma: le film de famille”, Eric de Kuypers afirma que os filmes domésticos mudam de status quando são depositados em um arquivo público. De suvenires familiares destinados ao uso dos íntimos se transformam em fragmentos da memória coletiva, testemunhas de um tempo que não conhecemos, do cotidiano de uma época e de outras formas de vida. Para o autor, além de interesse histórico, os filmes amadores possuem força e autenticidade refrescantes. Em meio à saturação da produção audiovisual, tomamos consciência de uma certa “força original” das imagens amadoras, como se na sua autenticidade e no seu despojamento elas guardassem uma dimensão perdida do cinema (KUYPER, 1995 apud. Lins & Blank, 2012, p.58)

O que ocorre é que, segundo Odin (1995), os filmes de família foram renegados das reflexões e teorias que se desenvolveram pós-1960, sobre o cinema, sendo preteridos da história, por serem considerados “fúteis” ou “mal feitos”, além de retratarem eventos cotidianos sob pontos de vistas que ignoram regras canônicas e produzem formas cinematográficas consideradas de “má qualidade”. Logo, foram considerados historicamente passatempos irrelevantes e subprodutos do consumo tecnológico (ZIMMERMANN, 2008, p. 1 apud. LINS & BLANK, 2012).

⁷ Para pensar na importância que tem sido dada a tais registros, basta perceber que a Cinemateca Brasileira tem constituído um grande acervo de imagens amadoras e familiares e ressalta a importância de sua preservação e eminentes estudos.



Figura 8 – a) Elena com uma câmera Super 8; b) Petra e seu pai, capturados por Elena

Existe ainda uma diferença fundamental feita entre o cineasta amador e o cineasta familiar: enquanto o primeiro “se retira” a da família para retratá-la, possuindo tendências estéticas com aspirações de direção das pessoas, ajustes de luz, enquadramentos modulados, e um determinado olhar “de fora”; o cineasta familiar possui uma atitude de participação e estar na cena é uma característica definitiva do seu fazer. A participação, por sua vez, implica um resultado estético completamente diferente, uma vez que existe um verdadeiro diálogo entre quem filma e quem é filmado: “(...) olhares, sorrisos, acenos que se dirigem diretamente para a lente” (JOURNOT, 2011 apud. LINS & BLANK, 2012).

Aquelas filmagens eram extremamente poderosas e trouxeram Elena para a vida de uma forma que uma ficção jamais conseguiria fazer. Era a Elena, ela mesma – a dança dela, a sua forma de mexer o corpo, sua voz, sua relação comigo (...) (Carta da Diretora, 2012, p. 10)

Mas uma técnica fundamental para articular essas imagens é a montagem. Através dela, rompe-se a esfera do prazer voyeurístico de apenas assistir às intimidades alheias, mas notando as circunstâncias sociais, técnicas e políticas que norteiam os contextos mostrados. Aos serem retrabalhadas, relacionadas entre si e através de outros documentos, exemplos, comentários, fusões, trilhas sonoras, etc; as memórias ultrapassam a mera ilustração do que parece uma realidade, fazendo florescer elementos que pareciam “invisíveis” naquele contexto, capturando os sentidos dos espectadores através de pequenos dramas contidos em contextos maiores. Tornando-se, neste sentido, o que as autoras denominam “memórias do mundo”.

As imagens que aparecem no filme, além de portarem as suas próprias “memórias do mundo”, dialogam com contextos históricos bem específicos que ressaltam na narrativa. A cineasta pontua que

(...) queria tratar da passagem do tempo e das fases da vida contando a história de três gerações de mulheres brasileiras - minha mãe, que lutou contra a ditadura militar no Brasil; Elena, que encontrou um Brasil severamente atingido pela AIDS e no estéril meio artístico nos anos 1980; e eu, que cresci em um tempo no qual o Brasil estava em franca expansão de recursos econômicos e artísticos. Ao fazer isso, descobri que a história pessoal de Elena estava profundamente interligada com a história do Brasil nos últimos 65 anos (Carta da Diretora, 2012, p. 4).

Neste sentido, o contexto sócio-político é enfatizado e adquire uma proporção fundamental para compreender a história e as motivações de Elena:

“(...) da noite pro dia, nossa mãe deixa a escola de freiras vende sua televisão, seu cabelo e pula pras passeatas. Juntos (os pais) eles entram no PC do B, prontos pra serem mandados pra guerrilha do Araguaia. (...) no meio desse redemoinho você nasce. (...) como será que esse tempo ficou na sua memória? No seu corpo? (Roteiro de Elena. 2012, pp.8-9)

Ao pensar nas consequências da ditadura militar para as gerações da mãe (década de 60, os “anos de chumbo”) e da irmã (anos 80, a “década perdida”), que cresceu precisando se esconder e mentir para sobreviver; na transição democrática que marcaria o fim de uma utopia e o surgimento da AIDS, Petra consegue transportar para uma dimensão política uma história que parecia não importar a alguém que não estivesse diretamente envolvido nos seus dramas familiares.

A estrutura narrativa adotada toca a dimensão ensaística, no sentido das passagens entre o íntimo e o universal, a intimidade narrada em primeira pessoa e a composição de materiais heterogêneos; mas também se destoa do filme-ensaio na sua postura quanto à dimensão filosófico-reflexiva que tais filmes costumam ter, aos moldes da definição de Montaigne. Neste sentido, o documentário se aproxima mais do dispositivo carta: uma carta audiovisual endereçada à Elena. (DIÓGENES, CABRAL CUCH, et al., 2015, p. 13).

“Queriam que eu te esquecesse, Elena. Mas eu volto para Nova York na esperança de te encontrar nas ruas. Trago comigo tudo que você deixou no Brasil. [...]. Hoje, eu ando pela cidade ouvindo sua voz.” (Roteiro de Elena, 2012, p. 12)

Considerações finais

Ao longo deste artigo, através da metodologia de análise fílmica proposta por Pierre Sorlin, buscou-se refletir acerca dos debates, construções de valores e temáticas

do filme Elena, explorando as fronteiras entre a questão central proposta pela obra (o filme como um dispositivo capaz de forjar memórias para interpretar a própria existência humana e ressignificar símbolos), e as ideias periféricas, como a depressão, o suicídio e a construção da memória nacional através dos contextos sociais nos quais as mulheres do filme estão inseridas.

Outro ponto fundamental foi a reflexão acerca do estilo narrativo que a obra se situa, entre a ficção e a não-ficção, assim como a importância dos filmes de família como portadores de “memórias do mundo”. E, por fim, observamos que a escolha estética da diretora transita entre o filme-ensaio e o experimentalismo que rearranja verdadeiras “cartas audiovisuais” endereçadas à Elena.

Referências

- ANCINE. **Anuário estatístico do cinema brasileiro: 2013**. [S.l.]. 2013.
- BENJAMIN, W. **Rua de Mão Única**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, v. 2, 1997.
- BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BTESHE, M. Elena, o filme: narrativas sobre a experiência do suicídio. **RECIIS – Rev Eletron de Comun Inf Inov Saúde**, Outubro - Dezembro 2014. 575-581. Disponível em: <www.reciis.icict.fiocruz.br>.
- CATALÀ, J. M. Las cinizas de Pasolini y el archivo que piensa. In: WEINRICHTER, A. **La forma que piensa**: tentativas en torno al cine-ensaio. Navarra: Gobierno de Navarra, 2007.
- COSTA, P. CARTA DA DIRETORA. **Elena Filme**. Disponível em: <<http://www.elenafilme.com/>>. 2012. Acesso em: 2020.
- COSTA, P.; ZISKIND, C. ROTEIRO DE ELENA. **Elena Filme**, p. 44, 2012. Disponível em: <<http://www.elenafilme.com/roteiro/>>. Acesso em: 15 nov. 2020.
- DIAS, R. M. A questão da criação em Nietzsche e em Bergson. **Cad. Nietzsche**, n. n.31, 2012. pp.159-171.
- DIÓGENES, E. V. et al. O documentário Elena: desdobramentos históricos do ensaio

fílmico. **Encontro Nacional de História da Mídia**, 3 a 5 junho 2015. 15.

ELENA. Direção: Petra Costa. Intérpretes: Petra Costa; Elena Andrade e Li An. [S.l.]: Vida Filmes. 2012.

FRATESCHI, L. Y. M. Cinema e Psicanálise. In: LUCILIA RODRIGUES, A.; INGO LENZ DUNKER, **A Tela do Feminino ao Feminismo**. São Paulo: nVersos, v. 8, 2019. p. 126.

LEPRE, R. M. Adolescência e construção da identidade, março 2005. Disponível em: <<http://www.slowmind.net/adolescenza/lepre1.pdf>>.

LIMA, R. M. M. D. A crítica do mundo moderno em Georg Simmel. **Revista InterLegere**, 17 setembro 2013.

LINS, C.; BLANK,. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, v. Ano 39, n. 37, p. 52-74, 2012.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, v. Shakespeare tragédias, 1978.

SORLIN, P. **Sociologia del Cine: la apertura para la historia de mañana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.