

UMA JORNADA DE INDIVIDUAÇÃO NO UNIVERSO VISUAL DE *ELENA*

Juliana Gouveia Galvão

Dissertação de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos

Janeiro de 2023

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos – Fotografia e Cinema, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria João Mayer Branco.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria João Mayer Branco, pela confiança, compreensão e incentivo durante todo o período em que estive sob sua orientação.

À Thelma Panerai, pela inspiração para a busca de novas oportunidades de aprendizado e vivência de outras culturas e pelo apoio incansável durante esse processo.

Ao Tribunal Regional Federal da 5ª Região – TRF5, pela concessão de licença para fazer a componente letiva do Mestrado em Lisboa.

Ao Professor Doutor Francisco Cavalcanti, por perceber a minha afinidade com atividades artísticas e incentivar minha mudança de atuação das Ciências Jurídicas para a Fotografia, no TRF5.

À equipe da Comunicação Social do TRF5, pela compreensão e solidariedade, principalmente à fotógrafa Roberta Mariz, por ter assumido as minhas responsabilidades durante essa jornada.

Aos meus pais, por apoiarem minhas escolhas profissionais.

A Claudinha, pelas inúmeras conversas sobre *Elena*, por não ter me deixado desistir e pela cuidadosa revisão dessa dissertação.

UMA JORNADA DE INDIVIDUAÇÃO NO UNIVERSO VISUAL DE *ELENA*

Juliana Gouveia Galvão

RESUMO

Com esta pesquisa, objetivamos realizar a análise fílmica do documentário brasileiro *Elena* (Petra Costa, 2012). O filme, protagonizado por mulheres e de caráter autobiográfico, revela a jornada da cineasta, Petra, em busca da irmã, Elena, que fora morar em Nova York para realizar o sonho de se tornar atriz de cinema. No decorrer da película, entretanto, descobrimos que Elena se suicidou nos Estados Unidos e que a busca de Petra foi motivada pelo desejo de conhecer melhor aquela irmã sobre quem pairava uma estranha sensação de duplo. Ao final, ela sente simbolicamente a morte da irmã pela última vez e, à semelhança da água, permite-se fluir em outras direções, trilhando o caminho da sua própria individuação. A partir das experiências das duas irmãs, e em articulação com os conceitos propostos por Sigmund Freud, no artigo *Luto e Melancolia*, objetivamos refletir sobre como as pessoas podem vivenciar o processo da perda do objeto amado. Pretendemos, ainda, analisar os recursos cinematográficos utilizados pela cineasta para representar de maneira poética a jornada afetiva que empreendeu em busca do conhecimento de si e da irmã. Para alcançar os objetivos da pesquisa, optamos por uma metodologia que tratasse de decompor os elementos constitutivos do filme, de maneira que se conseguisse estabelecer relações entre eles e a história pessoal de Elena e de Petra, através de uma abordagem interpretativa. Para facilitar o processo, dividimos o filme em quatro unidades narrativas a partir das seguintes temáticas: processo de identificação, melancolia, suicídio e trabalho de luto.

Palavras-chave: documentário *Elena*, análise fílmica, melancolia, luto, individuação.

A JOURNEY OF INDIVIDUATION IN ELENA'S VISUAL UNIVERSE

Juliana Gouveia Galvão

ABSTRACT

This work aims to analyse the Brazilian documentary, *Elena* (Petra Costa, 2012). The film, which is starred by women and autobiographical, reveals the journey of the filmmaker, Petra, in search of her sister, Elena, who went to live in New York to fulfill her dream of becoming a movie actress. The film eventually reveals that Elena committed suicide in the United States and that Petra's search was motivated by the desire to know better her sister with whom she had a double bind relationship. In the end, she symbolically feels her sister's death for the last time and, like water, allows herself to flow in other directions, following the path of her own individuation. Based on the experiences of the two sisters, and in conjunction with the concepts proposed by Sigmund Freud's essay "Mourning and Melancholia", the present research aims to reflect on how people can experience the process of losing a loved object. It also intends to analyze the cinematographic resources used by the filmmaker to poetically represent the affective journey she undertook in search of self-awareness and understanding of her sister. For this purpose, the constitutive elements of the film are considered in a way that possible to establish relationships between them and the personal history of Elena and Petra, through an interpretive approach. The film is thus divided into four narrative units based on the following themes: identification process, melancholia, suicide and mourning.

Keywords: documentary, *Elena*, film analysis, melancholia, mourning, individuation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia. Elena, com material de campanha política, no período em que a família vivia na clandestinidade. Fonte: Elena, o livro do filme de Petra Costa, p. 125.	15
Figura 2 - Fotogramas. Petra relata o sonho que teve com Elena através da visualidade háptica.....	32
Figura 3 - Fotogramas. Créditos iniciais do filme	33
Figura 4 – Fotogramas. Táxis amarelos focados e cidade de Nova York sem nitidez e foco	35
Figura 5 - Fotogramas. Petra, de verde, e uma mulher, provavelmente Elena, dançam pelas ruas de Nova York	37
Figura 6 - Fotogramas. Elena participa de teste de casting e Li An, na juventude, interpreta a protagonista de um filme mudo	37
Figura 7 - Fotogramas. Filme em que Li An atuou na juventude e no qual foi inserido um plano recente de uma gravação de Petra, de maneira a criar a sensação de que todos os planos fazem parte do mesmo filme.....	38
Figura 8 - Fotogramas. Sobreposição de fotos da infância de Elena, emolduradas em porta-retrato	39
Figura 9 - - Fotograma. Impressões digitais incompletas se sobrepõem à paisagem rural ..	40
Figura 10 - - Fotogramas. Elena, adolescente, treina Petra para ser atriz.....	41
Figura 11 - Fotogramas. Elena dança com a luz e está triste pela separação dos pais	42
Figura 12 - Fotogramas. Petra procura Elena pelas ruas de Nova York	43
Figura 13 - Fotogramas. Elena se apresenta numa coreografia com uma corda e é destaque em críticas da época.....	44
Figura 14 - - Fotogramas. Elena e Petra em demonstração de afeto e conexão.....	45
Figura 15 - Fotogramas. Petra caminha por uma passarela enquanto vozes enunciam a semelhança física entre as irmãs.....	45
Figura 16 - Fotograma. Elena dança alegre em Nova York.....	46
Figura 17 - Fotogramas. Petra no metrô de Nova York.....	48
Figura 18 - Fotogramas. Sequência de planos do retorno de Elena a Nova York	50
Figura 19 - Fotograma. Petra executa a dança para a história da Pequena Sereia	52
Figura 20 - Fotogramas. Após o relato de Elena, em voz over, de que fios estavam sufocando seu peito e garganta, detalhes de uma mulher vestida de branco e de Petra, de vermelho, mostram uma mão repousando delicadamente sobre o peito	53
Figura 21 - Fotograma. Li An fala sobre Elena: “ela sentia um vazio enorme aqui, sentia solitária, falta de amor”	54
Figura 22 - Fotogramas. Sequência da visita de uma amiga de Petra à casa da família.....	55
Figura 23 - Fotogramas Nova York à noite	57

Figura 24 - Enquadramento, em close up, de Li An, que relata os desejos de Elena.....	57
Figura 25 - Fotogramas. Durante o relato do dia da atividade do Show and Tell, mudança de humor de Petra.....	58
Figura 26 --Fotograma. Reflexo de Petra com câmera na mão.....	60
Figura 27 - Fotogramas. Li An fala sobre o dia do suicídio de Elena e encena sua morte ...	61
Figura 28 - Fotogramas. Excertos da carta de suicídio de Elena	61
Figura 29 - Fotograma. Laudo médico atestando a causa da morte	63
Figura 30 - Fotogramas. Alteração de humor de Petra	65
Figura 31 - Fotogramas. Cenas em que Li An põe as mãos na cabeça e no peito, para expressar a dor e a culpa	67
Figura 32 - Fotogramas. Petra criança, na escola, coloca as mãos na cabeça.....	67
Figura 33 - Fotogramas. Petra, bebê, e Elena, adolescente, dançam com o pai.....	68
Figura 34 - Fotogramas de “Pai, cores e cinzas de Elena”. Manoel, Li An e Petra jogam as cinzas de Elena ao vento, do ponto mais alto das proximidades da cidade de Belo Horizonte	69
Figura 35 - Fotograma. Petra coloca mãos sobre o peito e relata que passou sete dias sem dormir após escolher prestar vestibular para Teatro	72
Figura 36 - Fotogramas. Petra, mãos no peito e na cabeça, critica-se, angustiada	72
Figura 37 - Fotogramas. Petra se olha no espelho e não vê nada	73
Figura 38 - Fotogramas. Petra dentro de uma banheira.....	74
Figura 39 - Fotograma. Petra deitada sobre flores, inerte	75
Figura 40 - Vestido em cena	76
Figura 41 - Fotogramas. Petra interpreta Ofélia, personagem de Shakespeare.....	77
Figura 42 - Eugène Delacroix, A Morte de Ofélia. Óleo sobre tela e litografia.....	79
Figura 43 - Fotograma de Melancolia. Justine, vestida de noiva, sendo levada pelo rio	80
Figura 44 - Fotogramas de Olhos de Ressaca. O elemento água já presente no filme de estreia de Petra Costa.....	81
Figura 45 - Fotogramas. Petra, Li An e várias jovens com vestidos coloridos boiam, numa referência a Ofélia.	82
Figura 46 - Fotogramas. Petra dançando e girando na rua.....	83
Figura 47 - Elena, adolescente, rodopia.....	83
Figura 48 - Fotograma. Elena dança com uma corda	Figura 49- Capa do livro de . 84

ÍNDICE

1	INTRODUÇÃO	9
2	MEMÓRIAS DE UMA CRIAÇÃO	13
3	MELANCOLIA E LUTO: ESTADOS ANÍMICOS DIANTE DA PERDA DO OBJETO AMADO	19
3.1	A melancolia sob a ótica de Aristóteles e Freud	19
3.2	Breve estudo sobre o luto freudiano	23
4	ANÁLISE FÍLMICA DE <i>ELENA</i>	27
4.1	Metodologia	27
4.2	Uma existência dupla: o processo de identificação de Petra	31
4.3	A falta de amor por si: a disposição melancólica de Elena.....	47
4.4	Quando não se pode mais lutar: da angústia ao suicídio	59
4.5	E as dores viram água: o percurso de individuação de Petra	65
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
	REFERÊNCIAS	89

NOTAS PRÉVIAS

O documentário brasileiro *Elena* (Petra Costa, 2012) está disponível no catálogo da plataforma de *streaming* Netflix.

Utilizaremos a fonte em itálico para nos referirmos ao documentário *Elena* e a regular para a personagem Elena.

Nas legendas das figuras, quando mencionarmos fotograma, sem qualquer outra indicação, estamos nos reportando a fotogramas de *Elena*.

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo objetiva realizar a análise fílmica de *Elena* (2012), documentário de caráter autobiográfico dirigido pela brasileira Petra Costa, através do qual a cineasta conta, a partir de elementos da memória, a história da sua irmã Elena, já falecida.

Ao assistirmos à película pela primeira vez, o que mais chamou nossa atenção foram os recursos cinematográficos utilizados pela diretora para materializar uma história trágica, através de visualidade tão poética. *Elena* é um filme desenhado por imagens desfocadas, em contraluz, apresentadas por reflexos, que recriam um universo onírico e reforçam o caráter memorialista da obra. Para além desses elementos, os enquadramentos em *close-up* exploram a carga dramática das personagens fazendo com que ultrapassemos os limites estritos do documental para compartilharmos subjetividades e sensações.

Tais aspectos serviram de estímulo para sucessivas (re)exibições do filme e, a cada uma, descobríamos novos elementos narrativos visuais que ampliavam a nossa compreensão e que culminaram no desejo de tomar o filme como objeto de pesquisa. Parece que as “camadas” de *Elena* vão sendo reveladas em doses homeopáticas a cada exibição, e é preciso atenção e tempo para desvendá-las. Observamos, por exemplo, o uso repetido de determinados elementos, tais como água, garganta, fios, espelho, que poderiam ser interpretados metaforicamente como símbolos do feminino, do silenciamento e da identificação entre as mulheres da família, para ressaltar alguns.

No documentário, Petra revisita vídeos caseiros antigos, fotografias, registros de vozes gravadas, depoimentos de amigos e da família, diários, cartas, para compartilhar as suas memórias afetivas com os espectadores, inclusive com tons de homenagem à irmã falecida. Ao longo da empreitada, entretanto, percebemos outra possibilidade analítica que se apresentou de maneira ainda mais contundente e significativa: a de que Petra utiliza essa volta ao passado para ultrapassar o sentimento de identificação que foi sendo construído ao longo dos anos pela irmã e finalmente trilhar o caminho de sua própria individuação. Esta, portanto, é a hipótese que extraímos dele.

Tendo essa ideia em mente, partimos para o exame do material fílmico à procura de informações e elementos visuais que apontassem para esse caminho analítico. Reexaminando-o por diversas vezes, percebemos que havia abertura para dois temas recorrentes: o da melancolia e o do luto – e para tanto encontramos suporte teórico na obra de Sigmund Freud, a fim de compreendermos como as pessoas podem vivenciar o processo de perda do objeto amado.

Esses estados, a propósito, perpassam de modo contínuo as histórias das três personagens do filme: Elena, a irmã que morreu; Petra, a cineasta; e, finalmente, Li An, a mãe. Mais do que um relato sobre alguém que se foi, sobre seus papéis familiares, ou ainda sobre anseios que tivera, *Elena* revolve, a partir da perspectiva da cineasta, possíveis pistas acerca dos processos de identificação e de individuação de Petra apresentados no filme.

Tendo em vista que essa pesquisa se situa no âmbito dos estudos estéticos, especificamente voltados para o audiovisual, não é do nosso interesse enveredar em minúcias sobre temas específicos da Psicanálise. Entendemos, por outro lado, que o material fílmico apresenta elementos relevantes para a resposta à hipótese analítica a que nos propusemos.

Assim, assumimos, de início, que a análise se basearia nos recursos cinematográficos presentes na obra e que a pesquisa teria caráter interpretativo, uma vez que a análise estaria pautada nos elementos já disponíveis na película. Como fonte suplementar, utilizamos ainda as reflexões de Petra sobre o filme, extraídas principalmente de uma carta¹, divulgada no site do filme; o texto *Pecado Original*, integrante do encarte do DVD do filme; e as entrevistas e debates dos quais a diretora participou.

O trabalho está estruturado em três capítulos, seguidos pelas considerações finais e as referências bibliográficas.

O primeiro capítulo aborda os motivos que suscitaram em Petra o desejo de realizar um filme sobre a irmã e como foi o processo criativo e de montagem do documentário. Também introduzimos informações sobre as origens do núcleo familiar e sobre o lugar central que Elena ocupava na estruturação e sobrevivência dessa

¹ Carta da Diretora – Petra Costa, disponível no site do filme: <<http://www.elenafilme.com/ELENA%20-%20carta%20da%20diretora.pdf>>.

família. Assim, somos apresentados às primeiras impressões acerca da sensação de duplo que acompanhará Petra ao longo do filme.

No segundo capítulo, tratamos da melancolia e do luto. Estudamos a melancolia com foco nas teses de dois autores: Aristóteles e Freud. Apesar do grande lapso temporal que os separa, seus textos foram escolhidos por acreditarmos serem marcos para o estudo do tema. Assim, iniciamos o capítulo indicando a origem histórica do termo, que remonta à Grécia Antiga, com os estudos de Hipócrates e Aristóteles. Apresentamos o mito de Ájax, herói grego citado por Aristóteles como uma das personalidades que o levaram a se questionar “porque todos os homens considerados excepcionais são melancólicos”, no Problema XXX. Em um segundo momento, introduzimos o pensamento de Freud que, para tentar compreender a natureza da melancolia, comparou-a com o luto, no texto intitulado *Luto e Melancolia*. Tentaremos identificar as semelhanças entre as origens e sintomas desses dois estados afetivos, lançando luzes para o que, na visão do “pai da Psicanálise”, os distinguiria: a identificação narcísica com o objeto de amor perdido pelo melancólico.

O terceiro capítulo, por sua vez, aborda os parâmetros metodológicos, bem como a análise fílmica em si. Para alcançar os objetivos da pesquisa, optamos por uma metodologia que tratasse de decompor os elementos constitutivos do filme, de maneira que se conseguisse estabelecer relações entre eles e a história pessoal de Elena e de Petra, através de uma abordagem interpretativa. Assim, inicialmente, dividimos o filme em quatro unidades temáticas, que, ao nosso ver, seriam úteis para o mapeamento dos recursos cinematográficos utilizados para evidenciar a dimensão poética da narrativa. São elas: processo de identificação, melancolia, suicídio e trabalho de luto. Assumimos que esse procedimento estaria em linha com a estrutura fílmica estabelecida pela cineasta, bem como favoreceria a compreensão do seu processo de autoconhecimento e individuação.

As unidades percorrem os principais estágios do filme: a busca da irmã por Petra e o retorno a Nova York, onde ela morrerá; a memória familiar representada pelos primeiros anos de Elena; registros da adolescência da mãe e a formação da família durante os movimentos de oposição ao governo da época; o interesse de Elena pela dança e pelas artes cênicas, seus primeiros trabalhos como profissional e a ida para Nova York; a vida das três mulheres nos Estados Unidos; o suicídio de Elena; a reconstituição emocional de Petra.

Por fim, seguem-se nossas considerações finais, tendo como foco a revisão dos capítulos anteriores e as ideias extraídas deste estudo.

2 MEMÓRIAS DE UMA CRIAÇÃO

A cineasta Petra Costa revela² que, nos anos de 2001, aos 18 anos, participou de workshop com o grupo Teatro da Vertigem, em São Paulo. Naquele contexto foi-lhe dada a tarefa de fazer uma cena a partir do tema *o livro da vida*. Considerando que não tinha familiaridade com textos religiosos, buscou inspiração em seus próprios diários a fim de cumprir a tarefa. Em meio a cadernos antigos, acabou por encontrar um que ainda não tinha lido, mas que falava das suas angústias mais íntimas, de uma forma que ela própria não conseguia expressar. Estava ali *o seu* livro da vida. Surpreendentemente, contudo, esse diário não havia sido escrito por ela; na verdade ele pertencia e fora escrito por Elena, sua irmã.

Sobre a experiência de se reconhecer tão fortemente em outra pessoa, a diretora escreveu:

Vejo ali meus desejos e minhas inseguranças na arte, os conflitos amorosos, a tensão com os pais, encontro em cada palavra a estranha sensação do duplo, de sentir que minha vida já foi vivida por outra pessoa e de que meus passos já estão traçados. Que eu embora até então achasse o contrário, não tenho nenhum controle sobre o meu destino.³

Assim, Petra, na adolescência, ao se reconhecer nas dores da irmã, tal como as registradas naquele diário, sentiu que estava muito mais ligada a ela do que supunha. A identificação era tanta a ponto de pensar que estivesse fadada a suicidar-se também, porque aquela era a sua vida. Sim, sua irmã suicidara-se há 15 anos, quando Petra tinha 7 anos de idade.

Os pais também podem ter contribuído para esses pensamentos, pois, receosos de que a filha caçula seguisse os passos da primogênita, impuseram-lhe duas restrições: que ela poderia morar em qualquer lugar do mundo, exceto em Nova York, e que poderia escolher qualquer profissão, menos a de atriz⁴. Decerto imaginavam que, restringindo-lhe para onde ir e o que fazer profissionalmente, contribuiriam para que de alguma forma Petra ficasse ‘imune’ ao trágico destino da irmã.

² “Elena – Memórias de uma criação”

³ Costa, 2014a, p. 25.

⁴ Elena. Direção de Petra Costa. 3’19.

Seguindo-se à descoberta dos escritos nos diários, a diretora relata que duas obras contribuíram para que pudesse refletir ainda mais sobre as agruras da adolescência: *Hamlet* e *Bicho de Sete Cabeças*⁵ (2001).

Na obra de Shakespeare, Petra viu a si e a irmã no arquétipo de Ofélia, uma mulher “que transborda, que se afoga ao não conseguir lidar com o excesso de desejos e sensações”⁶. E, no filme de Laís Bodanzky, ela se deu conta de que muitos dos seus amigos também vivenciavam os mesmos conflitos do protagonista em relação à passagem para a vida adulta, mas que não havia filmes que abordassem questões semelhantes por uma ótica feminina. Ficou tão impressionada que, mesmo não pensando ainda em fazer cinema, decidiu que algum dia iria fazer um longa de ficção sobre essas vidas que se confundiam e sobre as dores que são compartilhadas pelas adolescentes.⁷

Passados dois anos, em 2003, as ideias acerca de um filme ainda eram muito vagas e Petra seguiu para Nova York a fim de estudar Antropologia na *Columbia University*. Durante o curso, começou a gravar entrevistas para as suas pesquisas de campo. Discorrendo sobre o período, ela relembra como a paixão pelo fazer cinema foi despertada: “a câmera me permitia entrar na vida das pessoas que eu nem conhecia. Eu me apaixonei por isso e, assim, pelo documentário”⁸.

Ainda segundo a diretora, esses primeiros registros possuíam linguagem muito diferente da observada em *Elena* - naquela época, sua preocupação era com o conteúdo, em detrimento da linguagem, e sua busca consistia em fazer filmes em tom de manifesto, exortando os menos favorecidos à luta pela diminuição das desigualdades sociais e políticas.

Os primeiros filmes que tentei fazer eram de certa forma manifestos. Eu não achava a linguagem; o conteúdo era o primordial. Até que, finalmente, em *Olhos de Ressaca*, filme sobre meus avós, eu me

⁵ *Bicho de Sete Cabeças* é um filme brasileiro, de 2001, dirigido por Laís Bodanzky, inspirado na história real de Austregésilo Carrano. O filme narra a história de um adolescente, que vive uma relação conflituosa com o pai, que não entende e nem aceita o seu comportamento. Ao achar um cigarro de maconha na casa, o pai interna o jovem num hospício, numa tentativa de curá-lo desse comportamento rebelde e da dependência das drogas. É no hospital psiquiátrico, entretanto, que o protagonista começa a desenvolver sintomas de psicopatologia, pelos abusos físicos e psicológicos a que é submetido. Desesperado pela família não acreditar na sua versão de maus tratos, o jovem comete um ato extremo, na tentativa de se livrar daquele inferno.

⁶ Costa, 2014a, p. 25.

⁷ Costa, 2013c.

⁸ Costa, 2020a.

apaixonei pela linguagem e o conteúdo deixou de ser primordial. Deixei-me levar pela dança da linguagem com o conteúdo.⁹

A fim de compreender melhor seu interesse por temas sociais, importante destacar que sua consciência social foi desde cedo incentivada pelos pais, filiados ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Eles lutaram contra a ditadura instalada no Brasil em 1964, foram perseguidos e tiveram que viver por alguns anos na clandestinidade (Figura 1). “Acabar com as desigualdades do país tinha precedência sobre qualquer preocupação pessoal”¹⁰, era o que Li An dizia para as filhas quando elas faziam alguma reclamação de foro íntimo.



Figura 1 - Fotografia. Elena, com material de campanha política, no período em que a família vivia na clandestinidade. Fonte: Elena, o livro do filme de Petra Costa, p. 125.

Retomando o período em Nova York, Petra não só mantinha o interesse pelos estudos acerca das sociedades humanas, próprios da Antropologia, como experimentava o seu despertar pelo cinema como forma de expressão. Sob outra perspectiva, se o interesse por Nova York (“a cidade proibida”, por assim dizer) pode ter surgido por ter sido a cidade na qual sua irmã morara (e morrerá), o período em

⁹ Costa, 2014a, p. 24.

¹⁰ *Ibid*, p. 23.

que permaneceu por lá ajudou-lhe a ressignificar a cidade a partir das suas próprias vivências, e não só a partir daquelas transmitidas pelos relatos de Elena.

Em 2006, Petra sentiu-se mais uma vez impelida a fazer um filme sobre a irmã depois de assistir à peça teatral *Mundo dos Esquecidos*, com texto de Adriana Falcão. Nela, todas as pessoas esquecidas pela personagem principal são destinadas a um mundo paralelo, e lá permanecem à espera de serem lembrados novamente, a fim de retornarem para o mundo real.

Identificando-se com o tema da peça, e vendo nela a ligação com a irmã, Petra sente que não queria que ela fosse esquecida. Não fossem as conversas com a mãe, entretanto, quase ninguém falava sobre ela¹¹ e havia o risco de a irmã ter o mesmo destino dos personagens da peça.

Orientada por esse sentimento, o de resgatar a irmã do esquecimento, a diretora, já atuando no ambiente cinematográfico, entrevistou alguns dos seus antigos amigos; mas desistiu do projeto do filme, por achar que já fazia muito tempo da sua morte e que as pessoas poderiam não se lembrar mais do ocorrido.

Em 2009, Petra retoma o projeto do filme sobre Elena. Nessa época, é acometida mais fortemente pela *sensação do duplo*, a de ter semelhança com a irmã. Um sonho desperta esse sentimento. Petra vê Elena em cima de um muro, enroscada em fios elétricos e, ao aproximar-se, percebe que não se tratava de Elena, mas dela mesma mexendo nos fios, para depois tomar um choque e morrer.

A partir da experiência onírica, Petra sente que precisava conhecer melhor a irmã, que morrera quando ela tinha apenas sete anos de idade. Com esse propósito em mente, ela retorna para Nova York. De posse da agenda de telefones que Elena usava em 1989, no ano de sua morte, decide ir à procura dos amigos da irmã, a fim de lhes tomar depoimentos. Na bagagem, leva consigo uma Super 8 mm, o mesmo tipo de câmera que, no passado, registrou Elena em vida. O equipamento seria usado para gravar esses encontros, bem como suas próprias impressões e memórias da cidade e de Elena.

Durante esse período, ela contou com a colaboração de Idê Lacrete, que também participou da montagem inicial do material. Segundo Lacrete, Petra, ia para

¹¹ Petra relata, numa entrevista concedida a Michel Laub, que o conhecimento de que tinha da irmã era superficial, porque até as conversas com a mãe sobre Elena eram muito mais sobre a culpa dela pela morte da filha ou sobre associações entre coisas que as duas irmãs faziam do que sobre Elena em si. p. 57

um quarto, com um gravador, para conversar com Elena e depois voltava com vários trechos gravados, que eram analisados pela dupla quanto à viabilidade de serem inseridos no filme. Esse processo se repetiu por diversas vezes, porque Petra regravava as conversas o tempo inteiro.

Petra também estabeleceu contato com os amigos do Brasil e encontrou cartas, desenhos, fotos de Elena, bem como 25 horas de imagens que ninguém nunca tinha visto¹². De acordo com a cineasta, Elena ganhou uma câmera e passou a fazer imagens da família - essas mesmas imagens foram utilizadas na reconstrução imagética das memórias de Petra sobre a irmã¹³.

Durante esse período de investigação, a ideia já era a de um documentário, fundamentalmente uma biografia, uma homenagem a Elena. Assim, a primeira versão do filme terminava com a morte de Elena, porque Petra estava tentando capturar a história da irmã em sua totalidade. Marília Moraes, que substituiu a montadora Lacreta, entretanto, ao ouvir Petra falar sobre a maneira como ela lidou com a morte da irmã, ficou tocada com a força desse depoimento. Ela gravou essas falas e as inseriu no filme, apenas a voz, sem imagens ainda e chegou a um corte com três horas de duração. Entrou em cena, então, Daniela Capelato, consultora criativa do projeto. Para Capelato, ali havia três filmes: um sobre Elena, outro sobre Li An e um terceiro sobre Petra. Elas optaram pelo filme sobre Petra e trabalharam nos cortes até chegarem à versão final.

Antes de *Elena*, Petra Costa havia dirigido e produzido *Olhos de Ressaca* (2009), um curta-metragem que retrata, de maneira igualmente poética, o amor e o envelhecer pela perspectiva de seus avós, Vera e Gabriel, até então casados há 60 anos.

Depois dessa incursão, *Elena*, cuja estreia se deu em 2013, foi considerado, segundo dados da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), o documentário mais visto no Brasil¹⁴, levando quase sessenta mil espectadores aos cinemas e tendo sido eleito o melhor documentário brasileiro pelo voto popular, no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2014. É importante destacar a expressividade e relevância dessas

¹² Costa, 2015.

¹³ De todas as cenas do filme que retratam a infância das irmãs, apenas a que mostra os bichinhos de pelúcia na cama não foi originária do arquivo pessoal da família.

¹⁴ Informação extraída do site do filme. Disponível em: <<http://www.elenafilme.com/noticias/elena-o-documentario-mais-visto-no-brasil-em-2013/>>. Acedido em 10 de maio de 2022.

conquistas, por não se tratar de um *blockbuster*¹⁵, mas de um documentário de produção independente.

No âmbito internacional, recebeu inúmeras premiações, como as do 28º Festival Internacional de Cinema de Guadalajara, 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 9º Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México, 35º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, em Cuba. Também foi incluído, pela Academia de Arte e Ciências Cinematográficas de Hollywood, na lista prévia de 134 produções do mundo selecionadas para disputarem o Oscar 2015 de Melhor Documentário.

À época do lançamento, foi veiculado o site¹⁶ do filme, através de uma intensa campanha na internet. A participação do público, que podia enviar depoimentos sobre o filme para posterior publicação, foi bastante estimulada. Através do site, temos acesso ao roteiro ilustrado, aos prêmios conquistados, a entrevistas, depoimentos, artigos, notícias, enfim, a farto material complementar que lançou luzes sobre a narrativa fílmica.

Os delicados temas sociais abordados na película também aparecem em destaque, numa aba intitulada mobilização social. Nesse sentido, foram produzidos vídeos temáticos sobre saúde mental, universo feminino, condição juvenil e uso social da arte, que aparecem acompanhados de textos relacionados a cada matéria. No canal do documentário, no Youtube, ainda podemos assistir a excertos que não entraram no corte final da película¹⁷, além de um vídeo com a equipe técnica, nomeado *Memórias de uma criação*, que versa sobre o processo de concepção e realização do documentário. Também foi lançado um livro do filme¹⁸, no qual constam artigos, uma entrevista com a diretora e o roteiro.

¹⁵ Diz-se de filmes populares, com grande orçamento e de divulgação abundante.

¹⁶ Site do filme: <<http://www.elenafilme.com/>>.

¹⁷ São 13 vídeos, divididos por temas e que receberam os seguintes nomes, em ordem de apresentação: “I turn to water”, “Ofélias”, “Memórias do mar”, “Elena num diário japonês”, “Infância na clandestinidade”, “Uma passagem pelos EUA”, “Teste de casting de Elena”, “Boi Voador”, “Última viagem”, “Tudo é impermanente”, “Pai, cores e cinzas de Elena”, “Elena se dança” e “Memórias de uma criação”. Esses vídeos podem ser acessados em <https://www.youtube.com/user/ElenaFilme/videos>.

¹⁸ Costa, Petra (2014). “Elena, o livro do filme de Petra Costa”. Porto Alegre: Arquipélago Editorial.

3 MELANCOLIA E LUTO: ESTADOS ANÍMICOS DIANTE DA PERDA DO OBJETO AMADO

3.1 A melancolia sob a ótica de Aristóteles e Freud

A busca pela compreensão do sentimento melancólico perpassa a história do pensamento ocidental. Na Antiguidade Grega, Hipócrates, considerado o pai da Medicina, explicava a melancolia pela teoria dos humores, segundo a qual o corpo humano é composto por quatro fluidos corporais – sangue, fleuma, bile negra e bile amarela – que devem estar em equilíbrio para se manter a saúde. Cada fluido representaria um humor, e seu excesso ou deficiência no organismo levariam a estados de doença¹⁹. Trata-se de uma tentativa de explicar a saúde e a doença com base em fatores fisiológicos. Nesse sistema, o estado melancólico estaria associado ao excesso de bile negra²⁰ e se caracterizaria por uma condição patológica na qual tristeza e o medo subsistem por um longo período de tempo²¹.

Contemporâneo a Hipócrates, Aristóteles, que estudou medicina por influência do seu pai, que era médico²², também estabeleceu uma relação entre a melancolia e os humores corporais, mais especificamente quanto à presença da bile negra no organismo. Uma relevante diferença entre eles, entretanto, é a de que enquanto para Hipócrates a melancolia era uma doença fisiológica, Aristóteles observou que a melancolia não se tratava necessariamente de uma doença, e que poderia até ser a fonte de inspiração e criatividade para homens excepcionais. “Porque os homens considerados excepcionais no que se refere à filosofia, à política, à poesia ou às artes

¹⁹ Os quatro humores – sangue, bile amarela, bile negra e fleuma - guardariam relação com os quatro elementos da natureza – ar, fogo terra e água, e com as quatro estações do ano - primavera, verão, outono e inverno - respectivamente. Cordás, no seu livro *História da Melancolia*, ressalta ainda a conexão idealizada por Hipócrates com os principais órgãos conhecidos à época – coração, fígado, baço e cérebro. Cordás, 2017, pp. 42-45.

²⁰ O excesso de sangue era associado a um temperamento sanguíneo; o de bile amarela, à personalidade colérica; enquanto que a abundância de fleuma constituiria os indivíduos fleumáticos. Cordás, 2017, pp. 42-45.

²¹ No texto “Melancolia e Contemporaneidade”, Luciana Chauí-Berlinck menciona o Aforismo 23 dos *Aforismos Hippocraticus*, segundo o qual, “Quando tristeza e medo perduram por longo tempo, tal estado é melancólico”. Os aforismos hipocráticos são enunciados médicos atribuídos a Hipócrates e seus seguidores.

²² Cordás, 2017, p. 45

parecem ser de temperamento dominado pela bile negra”²³, pergunta-se no início do texto a ele atribuído, intitulado Problema XXX.

Para elaborar sua teoria, o pensador grego estabelece uma comparação entre os efeitos do vinho e os da bile negra no nosso organismo. A depender da quantidade ingerida, a “bebida de Baco” provoca temporariamente uma grande variedade de sensações, tornando as pessoas diferentes de seu estado cotidiano. Assim como o vinho, a bile negra no organismo também pode produzir diversos tipos de comportamentos, mas seus efeitos são duradouros, constituindo os melancólicos como seres de exceção. Chauí-Ferlinck explica que “devemos entender excepcional no sentido de abundante, excessivo, que ultrapassa a medida ou o limite”²⁴. Tal se observa porque os melancólicos possuem dentro de si todos os comportamentos humanos possíveis, são instáveis por natureza. Como exemplo de seres excepcionais, Aristóteles refere-se a várias personalidades ilustres e alguns heróis gregos, dentre os quais destacamos Ajax.

Esse guerreiro, um dos mais valentes da guerra de Troia, sente-se injustiçado em razão de as armas de Aquiles terem sido concedidas a Ulisses e não a ele. No mito de Sófocles, o guerreiro demonstra o seu descontentamento: “de uma coisa ao menos me julgo ciente, é que, se Aquiles fosse vivo e decidisse ele a contenda das armas, atribuindo a alguém a vitória pelo seu valor, ninguém mais, senão eu, a ganharia”²⁵.

Atormentado, Ajax decide se vingar e, tomado pela ira, massacra um rebanho de ovelhas, pensando tratar-se dos comandantes gregos que lhe negaram as honrarias. Passada a fúria, não consegue compreender e não suporta a vergonha pelo seu ato. Sente que já não cabe em si e nem no mundo que lhe é exterior, e que por isso é indigno da vida. Como não há esperança de redenção perante os homens e os deuses, e nada seria capaz de transformar a sua realidade, ele se suicida.

O que o mito exemplifica é que o mesmo herói capaz de grandes feitos pode cometer um ato de loucura, para o qual não há explicação. O sentimento de injustiça, a sede de vingança e o ataque desarrazoado propagado pelo herói não são exatamente motivados pela perda das armas, mas manifestações da melancolia, por

²³ No original: ¿Por qué todos los hombres que han sobresalido en filosofía, política, poesía o artes parecen ser de temperamento dominado por la bilis negra? (Aristóteles, 335 a. C. apud Ester Millán).

²⁴ Chauí-Berlinck, 2008, p. 42.

²⁵ Sófocles, 2013, p. 61.

sentir que perdeu tendo sido um vencedor, por sentir que o mundo exterior não reconhece os seus feitos. Nesse contexto de desesperança, não há prazer, nem sentido em viver mais um dia. Ajax, porque ultrapassou os seus limites, passa a ocupar um tempo fora do tempo comum dos seus semelhantes.

Assim, percebemos que a partir da relação que estabelecemos com o tempo, também podemos definir o estado melancólico. Por esse viés, é interessante trazer à lume a contribuição do filósofo Henri Bergson sobre o tempo. Para Bergson, além daquele que pode ser medido objetivamente por unidades temporais convencionadas pela ciência, existe o tempo ligado à consciência e à subjetividade, em que as lembranças do passado estão sempre a atualizar o presente e dele não se podem separar. O tempo subjetivo, então, se basearia na nossa percepção interna e nas nossas memórias e experiências pessoais, não podendo ser compreendido através de mera análise matemática. Embora reconheça a utilidade do tempo objetivo, Bergson critica o tempo entendido como sucessão, como distinção entre um “antes” e um “depois” separados, pois para ele, cada instante do presente é uma continuação do anterior e uma preparação para o próximo. A duração contínua do presente, assim, se estabeleceria em duas direções. A primeira orientada em direção ao passado, que se dilata para abranger o que já aconteceu, sob a forma de memória. A outra se projeta em direção ao futuro, através da consciência, que se preocupa em antecipar o que está por vir. Por essa perspectiva, constrói-se a concepção de tempo como duração contínua e fluída. Deleuze resume, no livro *Bergsonismo*, a concepção do tempo como duração contínua e fluída: “o presente que dura se divide a cada “instante” em duas direções, uma orientada e dilatada em direção ao passado, a outra contraída, contraindo-se em direção ao futuro”²⁶.

É no tempo subjetivo que a melancolia se manifesta. O melancólico tem a consciência do passar do tempo cronológico, de que o mundo que lhe é exterior se transforma a partir de um encadeamento de ações, dispostas linearmente, mas sente que o seu próprio tempo não passa, porque não há nada que ele possa fazer que vá transformar a sua realidade. Essa ideia encontra fundamento no tempo como espaço vazio, em que nada acontece, e que, portanto, segundo Susan Sontag, seria “meio da repressão, da inadequação, da repetição, mero cumprimento”²⁷.

²⁶ Deleuze, 1999, p. 39.

²⁷ Sontag, 1986. p. 90.

Para tentar aclarar o afeto melancólico, Freud estabelece uma analogia com outro estado afetivo, cujos sintomas se assemelham, além de, na maioria das vezes, também coincidirem suas origens. Este estado é o luto, que geralmente refere-se à reação diante da perda de um ente querido ou de uma abstração que antes estivera no seu lugar. Trata-se de uma reação até desejável, pois embora possa parecer que está afastando a pessoa do seu comportamento normal, processa-se no tempo necessário para que outro objeto possa ocupar o lugar daquele que foi perdido e a pessoa possa seguir seu rumo na vida, pelo que seria até inoportuno e prejudicial importunar o trabalho de luto. Algumas pessoas, entretanto, teriam uma disposição diferente quando submetidas à perda desse objeto, ao que se daria o nome de *melancolia*.

O melancólico, ao contrário do enlutado, não consegue elaborar um desligamento psíquico do objeto perdido e deslocar o seu afeto para outro objeto. Nesse ponto, damos conta do caráter narcísico da melancolia, uma vez que ao invés de observarmos a transferência da libido para um novo objeto de amor, o que há é um deslocamento para o próprio Eu. Como se observa através do mito de Ajax, o sujeito cria uma identificação, uma fixação por um objeto escolhido à semelhança do seu próprio ego. E com a perda do objeto quem se perde é o próprio eu, dada essa regressão narcísica.

Assim, o melancólico sofre uma perda e retrai-se sobre si mesmo, por identificar-se com o objeto perdido. Freud continua: “a sombra do objeto caiu sobre o Eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como um objeto, o objeto abandonado”²⁸. E por se referendar como o próprio objeto perdido, o sujeito acaba por direcionar para si toda a hostilidade que cabia ao objeto perdido, sendo acometido pela desesperança e desânimo. A depender de quão grande seja a sombra lançada sobre o sujeito, a melancolia pode despertar um processo de autodestruição que culminaria no suicídio, tal como aconteceu com Ajax. Por sua ótica, estariam justificados a sua desesperança, a percepção de que não havia mais espaço nem tempo no mundo para ele, e o seu ato final de tirar a própria vida.

Enquanto o luto é uma reação a uma perda que realmente ocorreu, na melancolia, por vezes, não conseguimos identificar precisamente o que foi perdido.

²⁸ Freud, 2010, p. 181.

Trata-se de uma perda desconhecida, que escapa à consciência, muito mais ideal do que real.

Freud descreve as características desse estado melancólico:

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição.²⁹

O rebaixamento da autoestima, através de recriminações e ofensas a si mesmo, é a característica mais marcante da melancolia, e nisso se diferencia do luto. O melancólico se deprecia de maneira exagerada, desinteressando-se pelo mundo exterior. Como ressaltou Freud, “no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego”³⁰. Assim, estabelece-se no melancólico a convicção de derrota diante dos acontecimentos da vida e de que para tal não há qualquer solução. Essa certeza, percebe-se, é totalmente subjetiva, infundada e aprisiona o sujeito cada vez mais no seu mundo interior. Suas reações vão além da de uma perda por morte, como no luto, pois de alguma maneira não está a sofrer por algo que efetivamente existe, mas por uma perda que é fruto de um processo de idealização. O retraimento da libido no melancólico tem por propósito, de alguma forma, ter o objeto como perdido.

3.2 Breve estudo sobre o luto freudiano

De acordo com Freud, tanto o luto quanto a melancolia decorrem da experimentação pelo sujeito de um evento considerado traumático, assim entendido porque relacionado a algum tipo de perda de relacionamento amoroso, de emprego, de alguém muito querido, ou, ainda, de algo que ele chamará de “abstração”, como a experiência da perda da pátria para o exilado, por exemplo. Se até então o indivíduo encontrava-se equilibrado, o acontecimento traumático desencadeia nele desequilíbrio psíquico.

²⁹ Freud, 2010, pp. 172-173.

³⁰ *Ibid*, p. 176.

Em *Luto e Melancolia*, os dois estados anímicos não são conceituados de forma objetiva, mas há uma tentativa de compreendê-los pelas características que os distinguem. Assim, enquanto em ambos observa-se o desligamento do sujeito em relação à realidade exterior, no luto não se fará presente a perturbação do sentimento de autoestima, com rebaixamento de si mesmo mediante expressões de auto-recriminação e insultos, inclusive como resultado de autopunição.

Essa distinção nos leva a perceber que a melancolia se reveste de particularidades mais complexas, possivelmente decorrentes das características psíquicas do sujeito, pelo que os estados diferenciam-se tendo em vista a resposta que o sujeito oferece ao evento traumático.

Especificamente acerca do luto, Freud destaca que o evento traumático desencadeará no sujeito o reconhecimento de que o mundo se torna pobre e vazio, e de que o objeto amado já não existe mais.

A reação a essa perda, chamada de “luto profundo”, que se manifestará mediante- estado de ânimo doloroso, a “(...) perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não lembra o falecido”³¹. Esse estado também o impedirá de escolher um novo objeto de amor, algo que substitua o objeto perdido, bem como o levará ao afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do pranteado. Assim, o mundo externo, no luto, perde a graça, a sua razão, enquanto que na melancolia, comparativamente, é o próprio sujeito, seu “mundo interno”, que não tem mais graça.

Esse processo segundo o qual o sujeito se volta para si, fechando-se para o mundo, representa, segundo Freud, o chamado trabalho de luto. Seu início dá-se a partir do momento em que o sujeito constata efetivamente que a perda ocorreu: o objeto amado deixou de existir e, portanto, a libido deve ser retirada dele. Nesse estado, prevalece o reconhecimento em torno da realidade, e o enlutado percebe-se como um sujeito faltoso.

Para Freud, o investimento da libido, o que também poderíamos entender como movimento de apego a alguém ou a algo, pode ele mesmo ser distribuído entre vários objetos. Quando se trata do trabalho de luto, entretanto, o sujeito não consegue promover esse investimento em direção a outro objeto. Trata-se de um processo que ocupará o eu, deixando-o indisponível a investimentos externos, promovendo

³¹ *Ibid*, p. 173.

inclusive afastamento social como resultado desse desinvestimento no objeto perdido da libido.

Esse processo pressupõe sofrimento por parte do sujeito bem como não aceitação da ideia de perda do objeto amado. Nele circulam grande gasto de energia e intenso envolvimento emocional. Também é essencial que esse processo dispenda de certo tempo, até que o desligamento entre o sujeito e o objeto se opere. Conforme explica Marco Jorge, no trabalho de luto ocorre

simplesmente a tentativa de recompor novamente a homeostase psíquica, através da rearticulação simbólica e do imaginário das palavras e das imagens para o que ficou completamente despedaçado e sem sentido pelo real. É um trabalho longo, penoso e que, segundo Freud, afasta o sujeito do meio social. Porque a libido, a força da pulsão, é uma só, e o sujeito não tem energia psíquica para investir outros objetos durante o trabalho de luto.³²

Quaisquer eventos poderão ser considerados traumáticos para fins de luto. O importante é que seja identificado pelo sujeito como *perda*, como algo que deixa de existir, ou situação que imponha limite, uma barreira que impeça o sujeito de ir adiante.

Se há aspectos dolorosos que constituem o luto, Freud também identificará algo saudável nele, pois “a perda do objeto amoroso é uma excelente ocasião para que a ambivalência das relações amorosas sobressaia e venha à luz”³³. Assim, o luto, como algo normal, possivelmente experimentado em diferentes momentos da vida, também conduzirá o sujeito a superar a perda do objeto amado, ainda que, enquanto perdurar, ele absorva “todas as energias do ego”. Ele afirma:

A cada uma das recordações e expectativas que mostram a libido ligada ao objeto perdido, a realidade traz o veredicto de que o objeto não mais existe, e o Eu, como que posto diante da questão de partilhar ou não esse destino, é convencido, pela soma das satisfações narcísicas em estar vivo, a romper seu vínculo com o objeto eliminado. Podemos imaginar que esse rompimento ocorra de modo tão lento e gradual, que, ao fim do trabalho, também o dispêndio que ele requeria foi dissipado.³⁴

³² Jorge, pág. 172. Versão eletrônica (Kindle).

³³ Freud, 2010, p. 183.

³⁴ *Ibid*, p. 189.

Assim, diferentemente do que se verifica no melancólico, o sujeito consegue, no tempo psíquico apropriado, reequilibrar-se, à medida em que a energia volta a ser direcionada a outros objetos, até que superada a perda ocasionada pelo evento traumático. Na melancolia, diferentemente, o sentimento pela perda do objeto amado intensifica-se com o passar do tempo, o desinteresse pelo mundo exterior se amplia e sobrevém a perda da autoestima.

4 ANÁLISE FÍLMICA DE *ELENA*

4.1 Metodologia

Como demonstrado na Introdução, assumimos neste trabalho que o filme *Elena*, mais que um registro em torno da personagem-título, trata da jornada pessoal de Petra Costa em relação ao processo de luto e de individuação, ambos relacionados com a morte de sua irmã.

Embora este estudo pretenda qualificar-se aos critérios técnico-científicos da academia, é importante destacar que as observações dele extraídas decorrem da nossa percepção subjetiva, haja vista que se utiliza de imagens, ou seja, de material cuja apreensão depende dos sentidos. Dessa forma não há como conferir objetividade absoluta ao empreendimento analítico. Ciente dessa dificuldade inicial, segue-se a apresentação dos critérios que contribuíram para conferir ao trabalho a objetividade e o distanciamento necessários entre a pesquisadora e seu objeto de estudo.

Segundo a professora Manuela Penafria³⁵, com suporte em Vanoye e Golliot-Lété, a análise fílmica pressupõe duas importantes fases: a descrição dos elementos constitutivos, que corresponde a sua *decomposição*; e o estabelecimento de relações entre essas partes decompostas, com vistas à reconstrução do filme, ou seja, a sua *interpretação*. Para melhor compreensão dessas etapas, há de se entender por decomposição o ato de recorrer

“(...) a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo,...) ao som (por exemplo, *off* e *in*) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências).³⁶

A segunda fase por sua vez envolve a interligação desses elementos a fim de “explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação.”³⁷ Logo se vê que a atividade, vista como um todo, estabelece-se a

³⁵ Penafria, 2009, p. 1.

³⁶ *Ibid*, p. 1.

³⁷ *Ibid*, p. 1.

partir da identificação dos elementos fílmicos, separação e reunião, à procura do sentido que melhor dê conta do funcionamento entre eles.

Note-se que, para ela, a análise não pode se dissociar da interpretação, pelo que não há como afastar a subjetividade de quem envereda por essa atividade, uma vez que a articulação entre os elementos e os sentidos possivelmente extraídos dependerá da interpretação dada pelo investigador. Não se trata, entretanto, de seara estritamente dependente da perspectiva subjetiva desse sujeito. Para Penafria, a atividade analítica não tem como fim “construir um outro filme”, pois o próprio filme é em si mesmo início e fim “na etapa de reconstrução do filme”. Assim, conclui, manter-se atento a esses limites “evita cair em interpretações/observações despropositadas ou pouco pertinentes.”³⁸

Tendo em vista esse panorama inicial proposto pela autora, não há como escapar a uma primeira conclusão: a de que a atividade de análise fílmica não se baseia em modelos prontos, sequer aceitos universalmente. Com efeito, não só cada análise diferirá de outras já realizadas, como os resultados obtidos serão distintos porque dependentes de interpretações particulares.

Para esta análise, assumimos que ela recairia nas imagens e nos sons, tidos como “meios de expressão”³⁹, como também no espaço fílmico e nos planos e como expressam e se relacionam com as informações exibidas. Em razão dessas escolhas, a análise pode ser definida como do tipo “interna” uma vez que “centra-se no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito”⁴⁰.

Seguindo a abordagem sugerida por Penafria, observamos que o filme se estrutura em 4 blocos temáticos os quais acompanham o desenrolar da narrativa, como também permitem ao espectador melhor aproximação aos eventos apresentados. Sob essa perspectiva, tais blocos (que ora denominamos “unidades narrativas”) permitiriam a decomposição dos elementos fílmicos (imagens, recursos de luz e sombra, contraluz, sons etc.) como também as (possíveis) interpretações resultantes da articulação narrativa desses mesmos blocos⁴¹.

³⁸ *Ibid*, p. 2

³⁹ *Ibid*, p. 7

⁴⁰ *Ibid*, p. 7

⁴¹ Importante destacar, entretanto, que a abordagem de cada tema, por parte da diretora, não se limita ao lapso temporal estabelecido. Eles estão presentes em toda a obra, mas são apresentados e desenvolvidos precipuamente dentro de cada uma das sequências.

Essa divisão está em consonância com Penafria para quem “o filme é dividido em segmentos (unidades dramáticas/sintagmas) em geral a partir de momentos que indicam a sua autonomia”⁴². Como exemplo, sugerido por ela, uma das formas que podem assinalar essa divisão é a “dissolução de um plano para negro como indicação de que determinado segmento dramático terminou e outro tem início”⁴³. Este recurso, a propósito, se fez presente em *Elena*, pois cada uma das quatro partes é precedida pelo uso do *fade* para preto.

Assim as unidades narrativas foram identificadas a partir das seguintes temáticas: *identificação*, *melancolia*, *suicídio* e *trabalho de luto*, culminando com o processo de individuação de Petra.

A primeira unidade vai do início do filme até os 25 minutos, aproximadamente. Tem-se a apresentação de Elena, um pouco da história familiar (abrangendo infância e adolescência) e seus anseios quanto ao futuro. Também são introduzidas Petra e Li An, irmã e mãe respectivamente.

Na segunda unidade narrativa, que se estende até os 45 minutos de duração, percebe-se uma mudança no estado de ânimo de Elena. Nesta fase, ela aparece mais introspectiva, indicando uma transformação em comparação com o revelado na unidade anterior.

A terceira volta-se ao suicídio de Elena, introduzindo o depoimento da última pessoa que conversou com ela, bem como a rememoração do episódio fatal por sua mãe. A conclusão dá-se com a apresentação do laudo médico de sua morte, por volta dos 55 minutos.

Na quarta unidade, temos o desenvolvimento do trabalho de luto de Petra e o percurso enfrentado por ela e sua mãe, com destaque para o processo de individuação ante a memória da irmã falecida.

Reconhecemos a dificuldade em descrever o que imagens e sons possam expressar ao espectador, uma vez que a experiência audiovisual proporcionada pelo filme é tão complexa e rica que não pode ser reduzida a palavras ou citações - como disse Penafria, um filme não é citável⁴⁴. De fato, o cinema é uma arte que combina diversas linguagens, como a visual, sonora, narrativa, dramática, que, combinadas de maneira única e original, criam uma experiência singular e intransferível. Por isso, a

⁴² *Ibid*, pp. 5-6

⁴³ *Ibid*, pp. 5-6

⁴⁴ *Ibid*, pp. 5-6

tentativa de descrever um filme por meio de palavras ou citações pode ser insuficiente e até mesmo limitante. Cientes dessa dificuldade, optamos por basear nossa análise em fotogramas extraídos do filme e na análise dos elementos constitutivos (imagens, sons etc.) a fim de sugerir possíveis interpretações, o que nos pareceu adequado tendo em vista as duas fases da análise fílmica (decomposição e interpretação).

Também sentimos necessidade de nos aproximarmos da teoria psicanalítica, a fim de buscar suporte para a interpretação da narrativa fílmica. É preciso pontuar, entretanto, que essa não é uma pesquisa da área da Psicanálise, pelo que não investigaremos profundamente seus conceitos e termos característicos. Utilizaremos o ensaio *Luto e Melancolia* apenas para estabelecer relações pontuais entre a jornada das três personagens femininas e as teorias freudianas sobre o tema.

Por fim, procuramos identificar os padrões narrativos, visuais e sonoros utilizados pela cineasta para representar a jornada afetiva que empreendeu em busca do conhecimento de si e da irmã.

Além do filme em si, para melhor compreensão das motivações da cineasta e das suas reflexões, recorreremos também a outros materiais disponíveis como uma carta⁴⁵, divulgada no site do filme, bem como o texto *Pecado Original*⁴⁶, integrante do encarte do DVD do filme. Também recorreremos a entrevistas e debates dos quais a diretora participou acerca do filme.

⁴⁵ Carta da Diretora – Petra Costa, disponível no site do filme: <<http://www.elenafilme.com/ELENA%20-%20carta%20da%20diretora.pdf>>.

⁴⁶ Costa, 2014a.

4.2 Uma existência dupla: o processo de identificação de Petra

Petra (V.O.)

Hoje eu ando pela cidade ouvindo a sua voz e me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você.

O filme inicia com a tela escura e, aos poucos, pontos de luz desfocados e isolados aparecem e se movimentam pela tela. Petra explora o uso de imagens pouco nítidas, que exigem do espectador um olhar mais atento para tentar compreender o seu sentido. Através dessas imagens, ela nos convida a estabelecermos uma relação mais próxima com a obra para desvendar e tentar completar essas lacunas. Por essa perspectiva, parece que a visão, isoladamente, não dá conta de reconhecer o que está sendo mostrado na tela, porque o objeto não está completamente disponível, não se mostra na sua inteireza. Assim, estabelece-se uma nova forma de ver, que não é apenas uma questão de olhar, mas de sentir. Trata-se de uma experiência sensorial completa, que envolve não apenas olhos, mas todo o corpo.

Esse tipo de visualidade, que incita o olho a ter uma visão não apenas óptica, mas também tátil do que se lhe apresenta, é definida por Deleuze e Guattari⁴⁷ como háptica. Na imagem háptica, a câmera fica mais próxima ao objeto, explorando sua superfície e texturas. Enquanto no espaço óptico os contornos estão visíveis, nítidos e exigem uma certa distância para que possam ser visualizados em toda a sua profundidade, no háptico, os objetos muito mais sugerem do que propriamente representam, porque não estão definidos, sendo necessário nos aproximarmos para deixar o olhar se mover sobre a superfície (Figura 2). Sobre essa ausência de profundidade na visão háptica, exemplificam os filósofos franceses “nenhuma linha separa a terra e o céu, que são da mesma substância; não há horizonte, nem fundo, nem perspectiva, nem limite, nem contorno, nem centro⁴⁸”, pelo que somos estimulados a nos abrir para novas possibilidades de experiência e conhecimento. O espaço óptico, por sua vez, “faz com que os planos interfiram, conquista a profundidade, trabalha uma extensão voluminosa ou cúbica, organiza a perspectiva, joga com relevos e sombras, luzes e cores⁴⁹”.

⁴⁷ Deleuze e Gattari, 1997.

⁴⁸ *Ibid*, p.54.

⁴⁹ *Ibid*, p. 207.

Ao lado da visualidade háptica, outro recurso muito explorado no filme é o da câmera subjetiva. Na linguagem cinematográfica, diz-se subjetiva a câmera que incorpora a visão da personagem, enquanto a objetiva apresenta o que acontece em cena através de uma posição neutra, de um narrador que não participa da ação, nem se identifica com qualquer personagem. Assim, ao priorizar o enquadramento subjetivo, é o olhar de Petra quem nos guia pela história, através de uma experiência mais imersiva e sensorial.

Na primeira cena, a diretora nos conta sobre um sonho que tivera. A câmera explora a visão da narradora a partir do ambiente interior de um veículo com vista para o ambiente exterior, o da cidade (Figura 2). Ela revela que Elena estava “em cima de um muro, enroscada num emaranhado de fios elétricos”. Ao continuar a narração, em voz *over*, Petra diz que procura chegar perto, encostar em Elena, e a câmera passa a revelar a figura da diretora, introspectiva e triste, através da janela do carro, imersa em pensamentos e nos reflexos da cidade. E ela complementa: “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.”



Figura 2 - Fotografias. Petra relata o sonho que teve com Elena através da visualidade háptica

Esse relato inicial fornece pistas sobre a temática do filme, particularmente do primeiro segmento de 25 minutos. Ainda que seja relatado em sonho, percebemos os primeiros indícios da busca de Petra por Elena e a identificação que sente por ela.

Após o relato do sonho, os créditos iniciais são apresentados, tendo como fundo plantas, roupas femininas, flores naturais que flutuam sobre águas. A câmera está muito próxima desses objetos, mostrados suavemente mergulhados e desfocados na tela. Não há um plano geral do ambiente; apenas detalhes e a textura desses objetos nos é revelada (Figura 3). Mais uma vez entramos em contato com a visualidade háptica. Como trilha, ouvimos a canção “Dedicated to the one I love”⁵⁰, que fala do amor entre duas pessoas. Ao final dos créditos, a música silencia e ouvimos o som de água corrente, enquanto surge na tela o nome do filme, *Elena*.

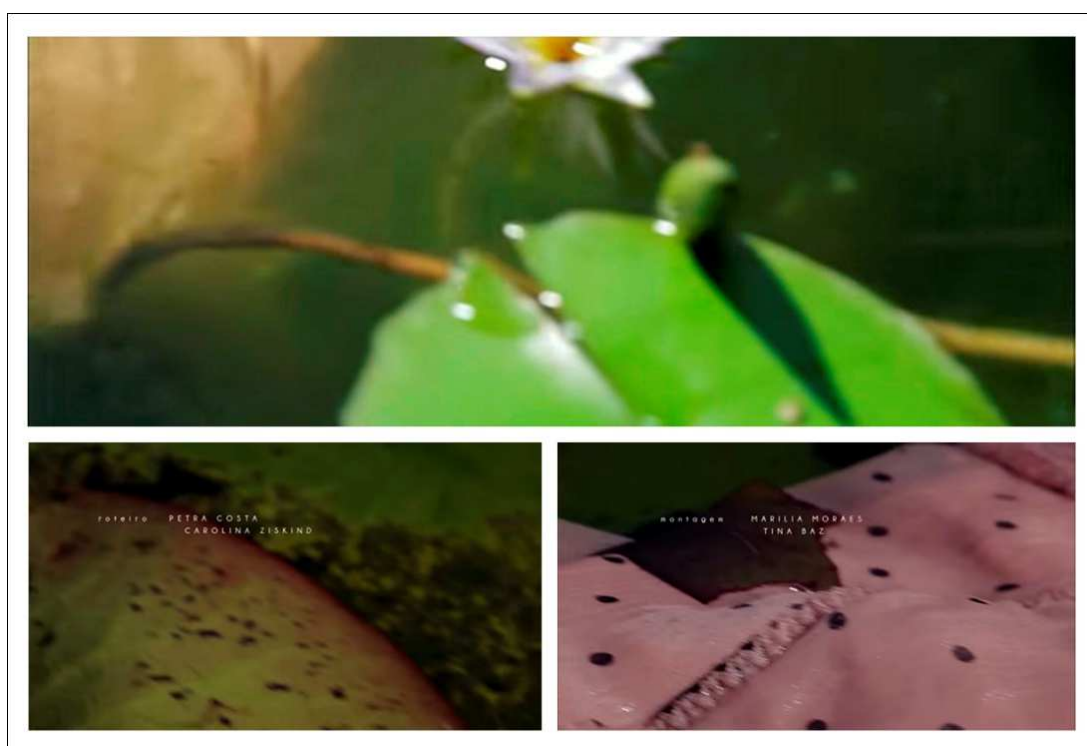


Figura 3 - Fotogramas. Créditos iniciais do filme

Após os créditos iniciais vemos Petra, em primeiro plano, de perfil, que caminha com o semblante sério por uma ponte. A imagem está superexposta, esbranquiçada e desfocada. O som é diegético⁵¹ e ouvimos o barulho de vento forte, que faz seu cabelo esvoaçar. Ela narra em voz *over* que a mãe dizia que ela podia morar em qualquer lugar do mundo, menos em Nova York e que podia exercer qualquer

⁵⁰ Canção lançada em 1967, pelo grupo americano *The Mamas And The Papas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YSNsG6glf_U>.

⁵¹ Som diegético é aquele que faz parte da realidade narrativa de um filme, que é percebido pelos personagens dentro da história.

profissão, exceto a de atriz. Mas Petra segue resoluta pela ponte, como se tivesse uma jornada a percorrer e decide que vai voltar para Nova York e fazer o curso de teatro da *Columbia University*. Ela dizia: “Queriam que eu te esquecesse, Elena. Mas eu volto para Nova York na esperança de te encontrar nas ruas”.

O diálogo imaginário estabelecido com a irmã morta revela que o filme se volta à recuperação da memória que a cineasta tem da irmã, mais que ao registro da sua passagem por Nova York.

Além do desejo de encontrar a irmã, Petra volta para Nova York e leva consigo tudo o que a irmã deixara no Brasil: “(...) seus vídeos, fotos, diários e as cartas em fita cassete”. Esse material é inserido no filme, composto por vídeos caseiros, do acervo da própria família e por imagens produzidas especialmente para o filme. As imagens de arquivo tinham sido registradas em câmeras analógicas Super 8 mm, 16 mm e VHS, com câmera na mão e utilizando iluminação natural, características dos vídeos antigos feitos em ambiente familiar.

Independentemente do período que se propunha representar, a diretora opta pela câmera na mão. Ao prescindir do uso do tripé, ela consegue produzir imagens orgânicas, uma vez que a câmera estava livre para seguir o movimento do corpo, para dançar pela cena, liberta das amarras da estabilidade que o uso do tripé impõe. Essa escolha parece correlacionar a ligação das irmãs com a dança, além de contribuir para a criação de atmosfera de sonho e memória que Petra desejava transmitir.

A propósito, quando decidiu produzir o filme, a tecnologia digital já dominava a indústria cinematográfica. Ainda assim, quando ela vai para Nova York, em 2010, leva duas câmeras, a Super 8 mm e a digital Canon 5D. A escolha por uma câmera analógica não foi aleatória: com ela, a diretora objetivava filmar as suas memórias e estabelecer um vínculo estético com as imagens de arquivo de que já dispunha. A câmera digital, por sua vez, seria utilizada para registrar os momentos do presente, a sua procura por Elena. Sobre os tempos do filme, Petra se manifestou: “Se o passado é um outro país, nessa jornada eu estava constantemente habitando dois territórios: a Nova York de 1990, quando eu tinha sete anos e Elena vinte, e a cidade de hoje, onde eu procurava por ela pelas ruas”⁵². Assim, a utilização de duas câmeras foi a maneira encontrada para responder à questão por ela mesma elaborada, de como

⁵² Carta da Diretora – Petra Costa, disponível no site do filme: <<http://www.elenafilme.com/ELENA%20-%20carta%20da%20diretora.pdf>>.

“capturar as diferenças de texturas entre lembranças, sonhos, e a experiência subjetiva do agora, e construir um ritmo capaz de nos fazer mergulhar mais e mais nas camadas da memória?”⁵³

Esse método é utilizado em todo o filme e, para ilustrá-lo, escolhemos duas cenas que mostram a cidade de Nova York. Na primeira, quando Petra revela que volta para a cidade com a esperança de encontrar a irmã nas ruas, na tela aparecem os característicos táxis amarelos da *Big Apple*. As imagens da cidade estão nítidas, são fruto de uma câmera digital, porque o tempo que está sendo representado é o presente. A segunda cena, na sequência, refere-se ao momento em que Petra fala que leva para Nova York tudo o que a irmã deixara no Brasil, “seus vídeos, fotos, diários, e as cartas em fita cassete”. E ainda que seja a mesma cidade, a imagem da Nova York projetada neste momento não tem nitidez ou foco, porque representativa das memórias dela e de Elena (Figura 4). Essa cena pode até ter sido produzida especificamente para o filme, mas a estética utilizada foi a do tempo da memória e por isso capturada por uma câmera analógica.



Figura 4 – Fotogramas. Táxis amarelos focados e cidade de Nova York sem nitidez e foco

Ainda no trecho em que Petra diz que voltou para Nova York com os objetos da irmã, ela complementa: “ando pela cidade ouvindo a sua voz e me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você”. A identificação com Elena está integralmente posta, sendo de tal monta que até as identidades se embaralham.

Ao dizer que leva para Nova York o que Elena deixou no Brasil, imagens da grande metrópole, granuladas, analógicas, aparecem na tela. Somos levados a

⁵³ *Ibid.*

acreditar que essas imagens foram produzidas por Elena. Petra continua a narração e confessa que Elena preferia gravar as impressões sobre a cidade porque tinha vergonha de sua letra. Quem aparece caminhando, de costas, entretanto, sendo seguida pela câmera é Petra, embora não tenhamos acesso ao seu rosto. Nesse contexto, ela confessa, logo depois, que *está se perdendo em Elena*. A confusão também está nas imagens. Fala-se de Elena, mas quem aparece caminhando é Petra, através de estética semelhante à das cenas gravadas pela irmã, no final da década de 80. Provavelmente essas imagens foram capturadas por uma câmera analógica também, como explicado anteriormente.

O filme prossegue e pela primeira vez ouvimos a voz de Elena. A partir desse momento o espectador insere-se na história da personagem-título. Ela relata, encantada pela cidade, como estão sendo seus dias em Nova York para pessoas da família, como se desenhasse um diário falado. Ruas de Manhattan são exibidas, com um grande fluxo de pessoas de todos os tipos, idades e etnias. A câmera é subjetiva, o que gera no espectador a impressão de que ele se integra aos transeuntes. Quando Elena fala que “tem que pensar pequeno, ou melhor, querer bem pequeno, senão a cidade te engole”, a figura de Petra surge entre os passantes.

Elena discorre sobre as suas atividades artísticas e a câmera passa a seguir novamente Petra, que aparece de costas, com uma camisa vermelha, saltitante pelas ruas cheias de gente, até que Elena fala sobre as suas aulas de dança. Muda o plano e Petra surge, de vestido verde, rodopiando. Apesar de o seu rosto não ser revelado, sabemos que é ela. Logo depois, uma outra mulher aparece fazendo os mesmos passos de dança, em contraluz (Figura 5). Apenas a sua sombra é revelada por uma imagem sem contraste e sem saturação, que supomos ser de um vídeo caseiro, antigo, e que mostra a própria Elena dançando (Figura 5). Petra busca a irmã pela cidade, refaz os seus passos, imita os seus movimentos e dança.



Figura 5 - Fotogramas. Petra, de verde, e uma mulher, provavelmente Elena, dançam pelas ruas de Nova York

Após esse primeiro contato com a voz de Elena, finalmente ela aparece no filme, em um teste de *casting*. A semelhança física entre Elena e Petra salta aos olhos. A cena do teste termina com o sorriso de Elena, em close de rosto. Em seguida, pela primeira vez, surge a imagem de Li An, protagonizando um filme na juventude, através de um close do seu rosto, na mesma posição e com a mesma expressão com que Elena terminara o seu teste (Figura 6). Constatamos que não só as irmãs são muito parecidas, mas a mãe também se parece muito com elas.

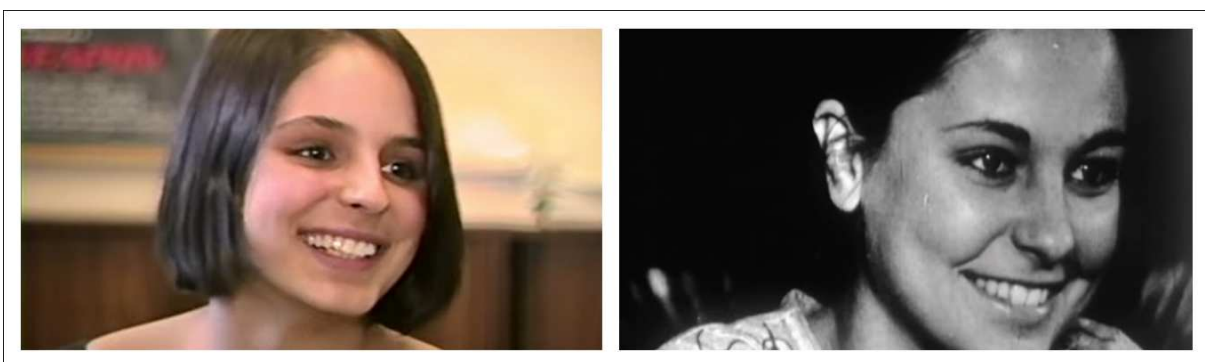


Figura 6 - Fotogramas. Elena participa de teste de casting e Li An, na juventude, interpreta a protagonista de um filme mudo

Entre dois planos desse filme em que a mãe atuou na juventude, uma sequência de Petra adulta, também em preto e branco, caminhando pela cidade, é exibida rapidamente. Ela passa por uma pilastra branca e, ao passar pela segunda pilastra, sua imagem some. A câmera continua o seu percurso. Surge uma parede branca, que simula as pilastras anteriormente mostradas, e neste momento o filme de Li An passa a ser exibido novamente (Figura 7). Tanto a cena de Petra, quanto a sequência imediatamente posterior do filme de Li An, são filmadas num *travelling* da esquerda para a direita, o que dá a impressão, acentuada pelo fato de a diretora utilizar as pilastras como uma espécie de *raccord*⁵⁴ entre elas, de se tratar de uma mesma cena do filme de Li An. Através desses artifícios cinematográficos, cria-se intencionalmente a sensação de confusão entre as personagens, de que se trata da mesma pessoa. As três mulheres da família estão entrançadas entre si, pelos desejos e pelas dores.



Figura 7 - Fotogramas. Filme em que Li An atuou na juventude e no qual foi inserido um plano recente de uma gravação de Petra, de maneira a criar a sensação de que todos os planos fazem parte do mesmo filme

Enquanto as cenas do filme de Li An são apresentadas, Petra revela um pouco da sua história familiar. Sua mãe nascera em uma tradicional família mineira, mas não conseguia se sentir confortável no papel de mulher *society*⁵⁵ que lhe imputavam. Para

⁵⁴ Raccord é uma técnica da produção audiovisual, através da qual um elemento é inserido entre dois ou mais planos a fim de manter a continuidade da cena.

⁵⁵ No Brasil, a palavra *society*, oriunda da língua inglesa, assume sentido diferente do original. É geralmente empregada para designar pessoa pertencente a segmento social de alta renda ou que se comporta como se assim pertencesse, em sentido pejorativo neste caso.

se livrar desse destino, sonhava em se tornar atriz de Hollywood e em beijar o Frank Sinatra. Sentia-se tão desadaptada que, no passado, retratou sua tristeza em desenho, e decidiu que tinha até os dezesseis anos para encontrar um sentido para a vida e se sentir mulher. E ela o encontra em um brasileiro que tinha acabado de chegar de Nova York: ao invés de ator, ele era revolucionário. Juntos, filiam-se ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB); depois são presos, fichados pela Polícia e obrigados a viver na clandestinidade.

Petra revela que a irmã, na barriga da mãe, foi a responsável pela sobrevivência do núcleo familiar, pois sua gestação impediu os pais de serem enviados para a Guerrilha do Araguaia⁵⁶, onde a maioria dos participantes foi assassinada pelos militares. Supomos que esse episódio não foi inserido no filme por acaso e nos leva a intuir que faz parte do repertório de histórias da família que vão sendo rememoradas ao longo dos anos. Elena é tida como a responsável pela sobrevivência dessa família e pode ter incorporado para si a responsabilidade de mantê-la unida. Durante o período em que estavam clandestinos, Elena nasce.

Quando Petra anuncia o nascimento da irmã, um porta-retrato com uma foto do rosto de Elena, em close, quando criança, é revelado (Figura 8). Na sequência, a essa foto emoldurada vão se sobrepondo outras dela e de seus amigos. A narração prossegue indicando que Elena cresceu clandestina, “sem nunca poder contar pra ninguém onde mora”.



Figura 8 - Fotogramas. Sobreposição de fotos da infância de Elena, emolduradas em porta-retrato

⁵⁶ A Guerrilha do Araguaia foi um movimento idealizado por membros do Partido Comunista do Brasil, que objetivavam mobilizar camponeses da região do Araguaia, situada no norte do país, para derrubar o governo militar que se instaurou no Brasil com o golpe de 1964. Mais bem equipadas, treinadas e com maior contingente, as Forças Armadas brasileiras derrotaram o movimento de guerrilha rural, em 1974.

Em determinado momento, surge a foto de uma paisagem rural, marcada pelo que interpretamos tratar-se de “impressões digitais incompletas” (Figura 9). Viver na clandestinidade implica ter que mascarar a identidade. Por conta do ideal revolucionário dos seus pais, Elena não tinha o direito de mostrar o seu verdadeiro eu. Nada mais simbólico do que invocar uma digital mutilada para se referir a esses tempos de formação de sua própria identidade. Petra arremata: “como será que esse tempo ficou na sua memória? No seu corpo”.



Figura 9 - Fotograma. Impressões digitais incompletas se sobrepõem à paisagem rural

O filme prossegue e somos apresentados à paixão de Elena pela atuação. Já conhecíamos o desejo de Li An, que tinha por sonho se tornar atriz para tentar se libertar do previsível e desestimulante destino de se casar, ter filhos, ser do lar, nos moldes da tradicional família brasileira. Em seguida, Petra narra que Elena desde cedo também lhe treinara para ser atriz, que contracenava com ela (Figura 10). Imagens de arquivo mostram cenas de afeto e de união entre as irmãs. A mãe das meninas questiona por que Elena não é natural quando a estão filmando. Não há respostas, sequer há hipóteses na película, mas para nós é difícil não associar aos tempos em que viveram na clandestinidade. O “gravando” como gatilho para se revelar como outrem, tal como quando ela tinha que ficar atenta para não dizer quem era, na infância, por questões de sobrevivência. Os filhos da clandestinidade foram ensinados a atuar, a encenar papéis que não podiam ser os deles próprios. Sobre

esse período, Petra revela que os pais e a irmã “viviam sob nomes falsos numa casa sem luz elétrica na qual tinha que deixar seus livros enterrados no jardim”⁵⁷.



Figura 10 - - Fotogramas. Elena, adolescente, treina Petra para ser atriz

Vai-se aos poucos apresentando o ambiente familiar da família Costa, como se estivesse a reconstruir as bases de formação de Elena e de que modo interferiram em suas percepções pessoais, profissionais futuras e familiares.

Ao completar quinze anos, entretanto, seus pais se separam e ela começa a se distanciar da família - para de filmar o cotidiano, para se tornar atriz profissional. Até então Elena era apresentada sorridente, feliz, dançando com a irmã nos braços; mas quando da separação ela, pela primeira vez, aparece emburrada, encarando a câmera desconfortavelmente.

Quando Elena faz quinze anos, seus pais se separam e ela para de filmar. Elena, que até então aparecia sorrindo, rodopiando com Petra nos braços, atuando, em movimento, está sentada no chão, desconfortável. Se no plano imediatamente anterior, um rastro de luz aparece em movimento frenético na tela, enquanto ouvimos a mesma canção dos créditos iniciais, *This is dedicated to the one I love* e Elena explica que está dançando com a lua; neste plano, Elena está imóvel, encarando a câmera que dela se aproxima, dando um close no seu rosto emburrado (Figura 11). Não há mais movimento. Vislumbramos indícios de angústia, tal como ocorreu com sua mãe, nessa mesma idade, quando estabeleceu os dezesseis anos como prazo final para “encontrar um sentido para a vida”. A narrativa nos conduziu ao pensamento de que esse episódio talvez tenha acendido a centelha da melancolia em Elena, pelo fato de a separação ter tirado dela o papel simbólico de garantidora da unidade familiar, ter esvaziado seu papel de elo fundamental da unidade familiar. Algo pode ter se perdido com a ruptura da estrutura até então vigente. Ela, então, para de atuar

⁵⁷ Costa, 2014a, p.23.

de forma mais lúdica, espontânea e livre, para de dançar com a lua, e aparece em coreografias mais complexas, amarrando-se com cordas e ensaiando exaustivamente textos impactantes como os de Guimarães Rosa e a Ofélia, de Shakespeare.

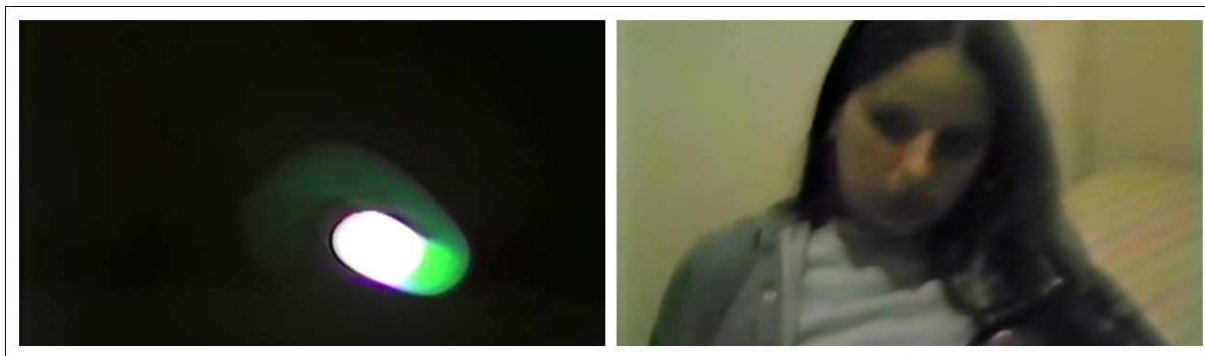


Figura 11 - Fotogramas. Elena dança com a luz e está triste pela separação dos pais

Em seguida, Petra revela que a irmã pouco a pouco começou a se distanciar. Imagens de Nova York surgem na tela, novamente através de uma visualidade háptica, sem profundidade de campo, o que aumenta a impressão tátil. O foco é seletivo, deixa uma parte da imagem em foco e borra de maneira significativa as demais, transmitindo sensação de aproximação dos planos e conferindo uma atmosfera onírica e etérea à paisagem. As imagens são fluídas, as luzes estouradas, reflexos tomam conta da tela. Tem-se a sensação de que Petra flutua pelas ruas enquanto caminha.

Petra é incisiva: “Te procuro”. Se Elena desejava se tornar atriz de cinema, é na Broadway, sonho dos jovens artistas, que Petra a procura. A sequência tem início com uma sobreposição da foto do rosto de Elena e reflexos da cidade. Também estamos à procura de Elena, através da câmera subjetiva. Sons do burburinho da cidade se escutam ao longe, assim como uma suave música dedilhada ao piano. Petra surge em cena de costas, caminhando. Uma placa desfocada de Sinatra aparece, fazendo-nos lembrar do sonho adolescente de Li An.

Aos poucos a câmera percorre letreiros de espetáculos em exibição na Broadway e nomes e imagens de artistas são exibidos. A sequência se encerra com um *outdoor* com o rosto de Elena, como se ela fizesse parte desse meio, sugerindo mescla entre fantasia e realidade, ou, ainda, distância e idealização em relação à irmã que Petra via como talentosa, cujo lugar deveria ser aquele de destaque (Figura 12).

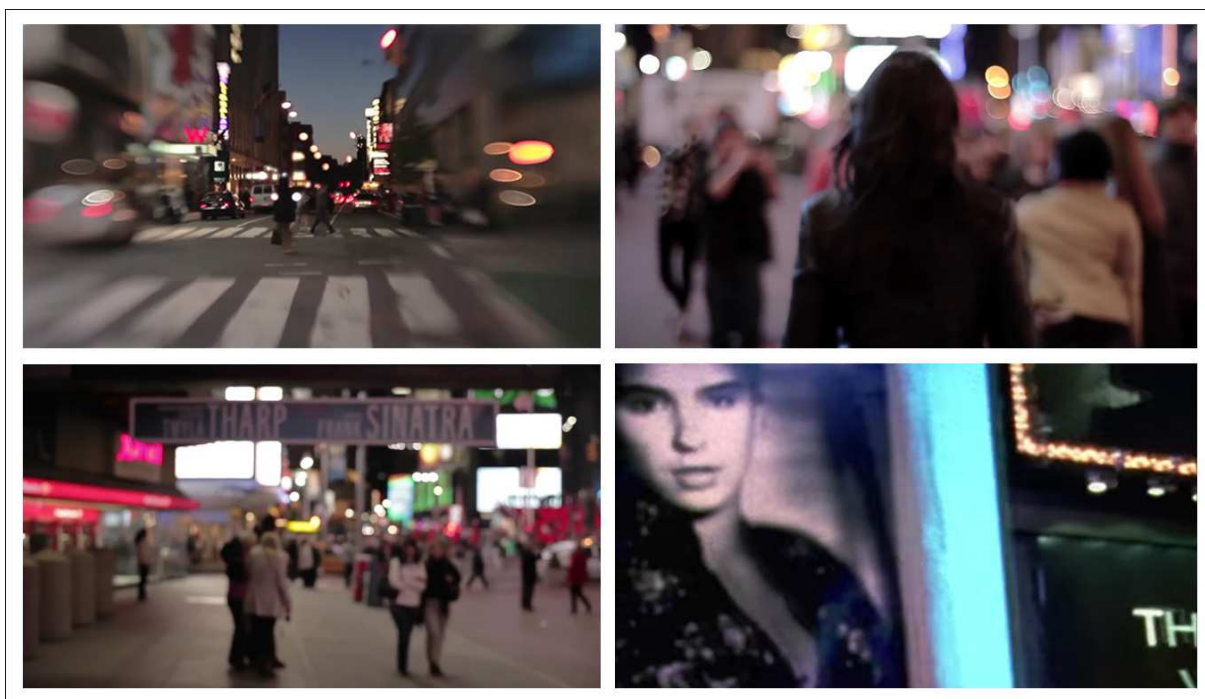


Figura 12 - Fotogramas. Petra procura Elena pelas ruas de Nova York

Há algumas cenas em que ela aparece esvoaçante, rodopiando pelo palco. Na maior parte delas, entretanto, ela contracena com uma corda, enroscada, num movimento circular de prender-se e libertar-se dessas amarras⁵⁸ (Figura 13). Neste contexto, a imagem de Elena permite que imaginemos tanto a representação física de alguém que se vê preso, amarrado, quanto a de quem insistentemente tenta desvencilhar-se desse emaranhado – ainda que a corda esteja sob seu controle e seja manipulada por ele mesmo. Tal imagem sugere tratar-se de fase de transição para a vida adulta, e ela precisa fazer escolhas, decidir-se por caminhos, mas tem-se a impressão de que existem amarras que a imobilizam, que não a deixam mais rodopiar e dançar com a lua livremente. “Mas você não tá satisfeita, você quer mais, você diz que quer ser atriz de cinema”, e mesmo quando a sua atuação parecia perfeita, “pra você nunca tava bom, sempre faltava alguma coisa”.

⁵⁸ Não é a primeira vez que o elemento corda aparece no filme. No sonho do início, Elena também está enroscada em fios.



Figura 13 - Fotogramas. Elena se apresenta numa coreografia com uma corda e é destaque em críticas da época

Segue a narração e a cena avança até a festa de aniversário de sete anos de Petra. Nesse dia, Elena a toma pela mão, a conduz até um quarto e diz que essa será a sua pior idade. Complementa que vai morar fora do Brasil, que passarão um tempo sem se ver e dá uma concha marinha a Petra, para aqueles momentos em que sentir saudades suas. Na verdade, cada uma delas terá sua própria concha.

Petra nos conta que Elena coloca a concha em seu ouvido e ela ouve o mar. Nesse momento, também ouvimos o mesmo som, numa trilha sonora não-diegética⁵⁹. As irmãs aparecem em cena aconchegadas, com o som de águas ao fundo (Figura 14). Parece que Elena pressente o que viria a acontecer meses depois e deixa um objeto para simbolicamente amenizar essa saudade. Petra vaticina: “você *tava* certa, sete anos foi minha pior idade”.

⁵⁹ O som não-diegético é aquele que não faz parte da história contada no filme, geralmente sendo adicionado durante a edição do filme



Figura 14 - - Fotogramas. Elena e Petra em demonstração de afeto e conexão

A semelhança e identificação entre as irmãs era frequente: Petra não só era comparada à irmã, como também, por vezes, até chamada de Elena. Petra revela essa identificação física, de que já temos ciência pelas imagens que nos foram apresentadas anteriormente. Ela caminha por uma espécie de passarela, resoluta e séria, como se buscasse algo. O fundo está bastante desfocado, as luzes estouradas (Figura 15). Durante o trajeto, diferentes vozes, que se sobrepõem, enunciam⁶⁰: “Vocês se parecem muito. Muito misturado você com ela, é impressionante, o riso, o jeito de franzir a boca... Acho que você tem tudo da Elena...” Assim, além da semelhança física (olhos, testa, sorriso etc.), Petra “(...) tem o gênio dela, você tem a fisionomia igual à dela.”; ou seja, os relatos dos que conheceram a irmã alimentam a sensação de duplo em Petra.

Uma música suave compõe a trilha sonora, mas também escutamos ondas do mar quebrando na areia, numa referência à concha da sequência anterior. A câmera passa a ser subjetiva e uma luz que preenche praticamente a tela inteira. Apesar da identificação revelada, Petra não sabe o suficiente sobre esse duplo, e por isso empreende essa jornada de busca.

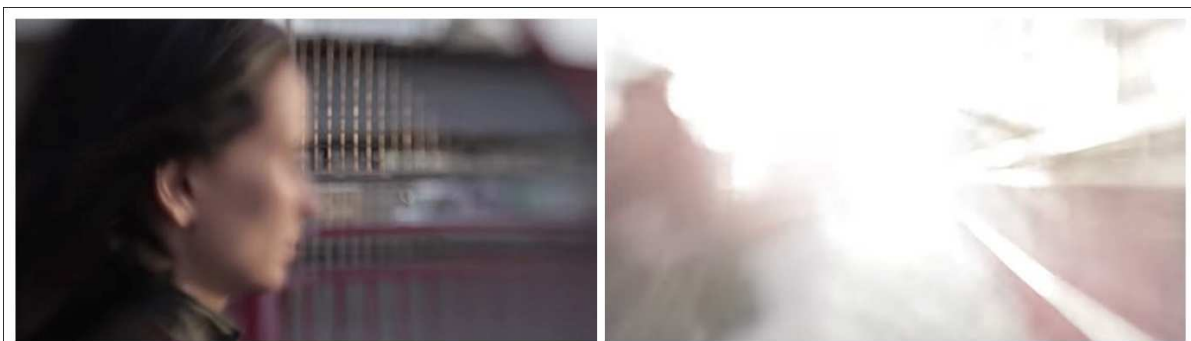


Figura 15 - Fotogramas. Petra caminha por uma passarela enquanto vozes enunciam a semelhança física entre as irmãs

⁶⁰ Depoimentos gravados de pessoas que conheceram Elena.

Petra caminha séria, determinada pelas ruas de Nova York; Elena surge dançando pela cidade e relatando o seu cotidiano. Empolgada, ela faz cursos livres, enquanto não consegue entrar na universidade. Uma música alegre serve de trilha sonora para o momento (Figura 16). O sentimento é de alegria e esperança, vemos árvores floridas e crianças brincando em gramados verdes. As cenas são luminosas, coloridas e ficamos com a sensação de que algo vai desabrochar, tal como na estação do ano em que transcorre a cena, a primavera. Nas palavras de Elena, parece que é a melhor fase de sua vida até então.



Figura 16 - Fotograma. Elena dança alegre em Nova York

Mas os dias em Nova York passam e Elena não é chamada para a universidade, tampouco recebe retorno pelos testes de *casting* que fizera. Na tela, imagens do teste que já fora mostrado no início do filme, enquanto a câmera se aproxima em close no seu rosto. A música torna-se mais sombria. Depois de um fade para o preto, a tela permanece alguns segundos preta. “Você não suporta esse tempo, essa espera”, diz Petra, inaugurando uma nova fase narrativa: a da melancolia em Elena.

4.3 A falta de amor por si: a disposição melancólica de Elena

Elena (V.O.)

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.

A segunda unidade narrativa revela o processo melancólico de Elena e tem início com a tela preta, como um prenúncio do tom e do sentimento através do qual será desenvolvido. Já não é primavera em Nova York. Elena, em voz *over*, em tom de voz muito diferente do da última carta falada, na qual ela estava encantada com a cidade, confessa que está se sentindo decadente, por ter engordado.

A tela preta é invadida, de forma intermitente, através de um jogo de luz e sombra, por um rosto desfocado, enquadrado em close, que passa tão velozmente que não conseguimos distinguir quem é. A música que embala a cena é triste e emudece em alguns trechos, deixando-nos também numa espécie de “escuro sonoro”. Passamos a ouvir o som do trem em movimento e vemos alguns passageiros a partir dos seus reflexos, todos em silêncio, desfocados e através de fusões (Figura 17). Elena fala, mas é o rosto de Petra – cabisbaixa e ensimesmada – em close, quem dá corpo à irmã, transfigura-se na irmã, porque, como pontua Sevchenko, “há um grau de intimidade tanto que não se distingue mais uma da outra”⁶¹.

⁶¹ Sevchenko, 2014, p. 12



Figura 17 - Fotogramas. Petra no metrô de Nova York

A imagem das pessoas no metrô remete a uma vida comum, de gente que não vai estrear uma peça na Broadway ou ter o rosto estampado em letreiro da Times Square. Não há mais o glamour do bar em que Elena encontra Coppola⁶² ou a visão típica de uma Nova York iluminada e turística. Quando o metrô sai do subsolo, uma paisagem de subúrbio é revelada através de vidros sujos e manchados.

Elena, nessa passagem, oscila entre extremos anímicos, vai da disforia, quando diz sentir-se triste, gorda e vazia, à euforia, ao reconhecer que em pouco tempo estará recuperada, emagrecerá e fará fotos lindas. O sucesso na vida artística não foi alcançado tão facilmente quanto supunha e ela vai ficando “triste, triste”. Para completar, sente saudades da família que ficara no Brasil. Nesse contexto, questiona-se:

Será que a minha raiz vai conseguir arrebentar asfaltos, canos e prédios para sobreviver e gerar frutos? Sim, se minha raiz fosse forte, grande, mas sinto que minha semente nem chegou a brotar direito ainda. Então provavelmente numa cidade, ela, se brotasse miúda e doente viveria.

⁶² Em uma de suas cartas faladas, reproduzida no documentário, Elena revela que encontrou o diretor de cinema americano Francis Ford Coppola em um bar e que ele até a convidara para assistir às filmagens do *Poderoso Chefão 3*. Esse encontro a deixara otimista, sonhando em conseguir uma ponta no filme.

Na tela, observamos uma sombra, projeção de pessoa que percorre a cidade, à noite, primeiro em chão molhado e depois por uma calçada seca. Essa sombra se dilui na escuridão, como alguém que está se perdendo num ambiente caótico, exigente e competitivo de uma grande metrópole. Ao final, os contornos de uma árvore mal iluminada, como se doente estivesse, revelam-se, até desaparecerem na completa escuridão.

Elena sente-se frustrada e apresenta traços inerentes ao estado que Freud definiu como melancólico. Além de sofrer como se estivesse a reagir à perda do objeto amado, de natureza ideal, porque não sabemos exatamente o que foi perdido, manifesta diminuição da estima por si e desesperança pela falta de perspectiva de que algo bom lhe acontecerá. Seus companheiros das artes, por exemplo, revelam que ela ensaiava obstinadamente em busca da perfeição, mas que não ficava satisfeita com a própria performance, depreciando-se exageradamente.

Como não consegue exercer a profissão nos Estados Unidos, decide voltar para o Brasil, na expectativa de finalmente sua “raiz vingar”. A apatia, entretanto, não se dissipa em solo brasileiro, e vemos cenas de arquivo em que aparece sentada no chão, comendo, olhando para o vazio, alheia às pessoas que a circundavam.

Mas Elena, no Brasil, recebe a notícia de que fora aceita em uma universidade de Nova York e retorna aos Estados Unidos, dessa vez em companhia da mãe e da irmã. Apesar da boa notícia, o avião que aparece na tela, simbolizando a viagem, sobrevoa um céu denso, fechado. As nuvens cinzas vão se movendo e ocupam toda a tela, que fica escura (Figura 18).

Elena expressa comportamento ambíguo na viagem. Vai da felicidade à raiva, ao choro, poeticamente representado por filetes de água que escorrem pela janela do avião, em um fundo azul, que paulatinamente dá lugar aos prédios de Nova York.



Figura 18 - Fotogramas. Sequência de planos do retorno de Elena a Nova York

Petra narra os primeiros meses em Nova York, em que ela sentia saudade de Olinda, a pessoa que cuidava dela no Brasil, e que sentia ódio “de aprender inglês, da escola, da professora que usa saia de oncinha e do frio”. Na tela, fotografias de Petra desse período mostram uma criança aborrecida, irritada, melancólica e chorosa. Desse período, Petra revela uma memória de quando as irmãs foram ao cinema ver o filme “*A Pequena Sereia*”. Petra fica chateada ao saber que a personagem original perde a voz e morre.

No conto de Hans Cristian Andersen⁶³, a pequena sereia, ao completar quinze anos, ganha o direito de conhecer o mundo humano. Na superfície, ela se apaixona por um príncipe, que é lançado do seu barco ao mar devido a uma tempestade. A pequena sereia o salva, levando-o até a praia. Desesperada para se tornar humana e ficar com o príncipe, a pequena sereia procura uma bruxa do mar e negocia com ela a troca de sua voz por pernas humanas, mas seria como se uma espada afiada a cortasse. E a cada passo que desse, a pequena sereia sentiria como se estivesse

⁶³ Andersen, 2010, pp. 209-247.

pisando numa faca afiada e os seus pés sangrariam. E se o príncipe casasse com outra mulher, a sereia morreria, transformando-se em espuma do mar.

A sereia, agora sem voz e com pernas humanas, volta para a praia e passa a morar no castelo com o príncipe. Sua dança encantava todos que a viam, embora lhe fosse bastante dolorosa, pois tinha a sensação de que facas afiadas cortavam seus pés a cada passo. “A pequena sereia aceita passar pela dor de uma faca atravessando seu corpo, sangrando seu corpo, pra ganhar pernas e assim dançar”, revela Petra em voz *over*. Mas ao descobrir que o príncipe estava prometido para outra mulher, precisa decidir entre sacrificar sua própria vida ou matar o príncipe, para que ela possa viver como uma sereia novamente. Ela não aceita machucar o príncipe e com os primeiros raios de sol transforma-se em espuma e finalmente retorna para o mar.

Esse conto de Andersen aponta para o silenciamento a que as mulheres são submetidas, que acaba por lhes levar ao sofrimento e, por vezes, à morte. A pequena sereia sofre com os conflitos do vir a ser mulher: precisava escolher entre a bela voz ou viver um grande amor, ciente de que teria que sofrer as dores dessa transformação. Ao final do conto, ela ainda tinha nas mãos o poder de reverter o seu destino, e preferiu silenciar mais uma vez, deixando o príncipe vivo. A exemplo da Pequena Sereia, que “sofre para se tornar mulher, perde a voz e morre”, antes de ser quem realmente deseja, parece que Elena também sente que está perdendo aos poucos a sua voz, mas não há qualquer indício dessa perda em concreto. E com a voz, parece que vai se esvaindo também a sua força, a sua vontade de viver e o seu amor-próprio.

O elemento garganta, representando a perda da voz, aparece imagetivamente e no discurso em diversos momentos do filme. Como já visto, logo no prólogo, Petra relata um sonho em que estava em cima de um muro alto, enroscada num emaranhado de fios elétricos. O muro, simbolicamente, parece-nos representar a separação das coisas, e na mesma medida em que é segurança, é sufocação; defesa, mas prisão. É preciso escolher para qual lado se deseja inclinar, e nesse início Petra, que ainda se vê dividida entre a identificação com a irmã e sua própria individuação, cai do muro e morre. Os fios que a prendem são os mesmos que não deixam Elena respirar, nem cantar. Frustrada, Elena está perdendo a voz, assim como a Pequena Sereia a perdeu, para ir em busca do seu sonho de se casar com o príncipe. São histórias apresentadas no filme e que são compartilhadas com tantas outras adolescentes, que sentem a angústia de ter que fazer escolhas nesse momento

efervescente de transição para a vida adulta. Nas palavras de Eliane Brum, “meninas que no vir a ser mulher se afogam no rio de desejos e sensações, de excessos do sentir e do querer. Jovens que submergem nesse feminino perturbador sem jamais conseguir voltar à superfície”⁶⁴.

A diretora utilizou cenas em que todas as personagens colocam a mão no peito para representar a perda da voz diante de experiências femininas. A primeira é de Petra ainda criança. Na volta do cinema, as irmãs fazem uma dança para representar a Pequena Sereia e Petra encena a perda da voz colocando a mão no peito (Figura 19).



Figura 19 - Fotograma. Petra executa a dança para a história da Pequena Sereia

Após o episódio da Pequena Sereia, vem a cena que, em voz *over*, Elena revela o machucado em sua garganta e a consciência do medo, da falta de amor por ela e por sua voz. “Talvez eu precise de uma terapia especial, pra me distraumatizar 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”, complementa ela. Na tela, durante a noite, Petra caminha sozinha, pensativa, passando por carros e ônibus que iluminam a sua silhueta, em contraluz. As luzes da cidade estão completamente desfocadas, mas Petra não. O ambiente é sombrio e realístico.

⁶⁴ Brum, 2014, p. 19.

Ao término da fala de Elena, uma música suave começa a ser dedilhada em solo de piano. Uma mulher de camisa branca, coloca delicadamente a mão em seu próprio peito. Não vemos o seu rosto, mas dá a impressão de se tratar de Petra. O ambiente contrasta com o da cena anterior. A fotografia está superexposta e apenas algumas partes da mão, em poucos momentos, estão focadas. A representação das dores se situa em um tempo da memória, do inconsciente. Depois, outra mulher, de vermelho, repete o mesmo movimento, mas o seu rosto é revelado, trata-se de Petra já adulta (Figura 20).

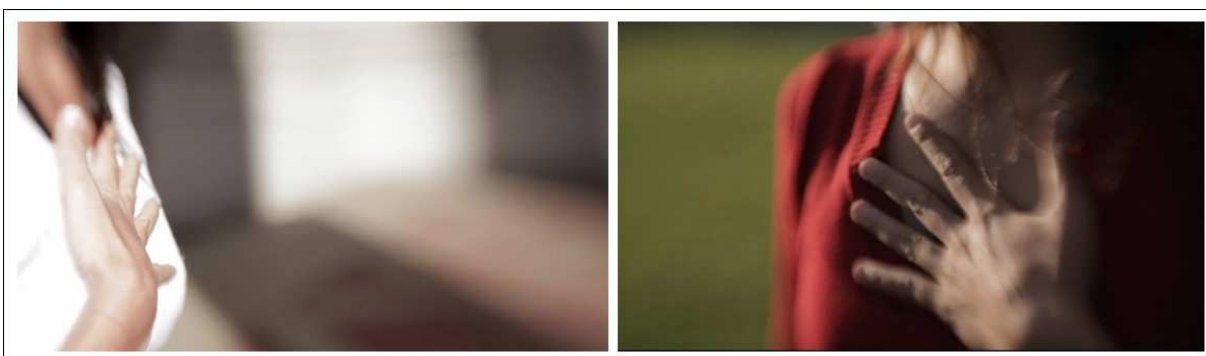


Figura 20 - Fotogramas. Após o relato de Elena, em voz over, de que fios estavam sufocando seu peito e garganta, detalhes de uma mulher vestida de branco e de Petra, de vermelho, mostram uma mão repousando delicadamente sobre o peito

Li An, na cena seguinte, repete o gesto de colocar a mão sobre o peito, lembrando de Elena: “ela me disse que sentia um vazio enorme aqui, sentia solitária, sentia falta de amor, sentia uma solidão muito grande” (Figura 21). Esse gesto serve como metáfora para o nó na garganta emocional e sua repetição, por todas as personagens, indica que as dores se confundem e atravessam suas vidas. Pode-se até ousar dizer que fisicamente a mulher de branco, por não mostrar o rosto, deveria ser vista como Elena, mesmo sabendo tratar-se de Petra. É a identificação e a indistinção entre os corpos das irmãs que é novamente posta em tela.

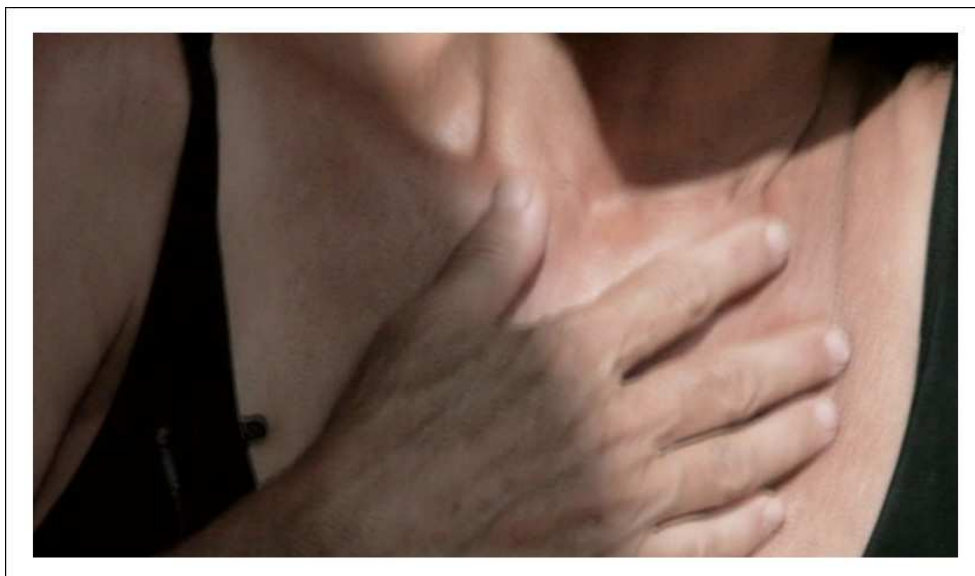


Figura 21 - Fotograma. Li An fala sobre Elena: “ela sentia um vazio enorme aqui, sentia solitária, falta de amor”

A tristeza de Elena era sentimento familiar e natural ao olhar infantil de Petra, mas causava angústia aos que vinham de fora. A primeira amiga que Petra fez depois de meses vai a sua casa e ao ver Elena toda coberta, só com os olhos vermelhos para fora, pergunta o que ela tinha. Petra responde, naturalizando o comportamento da irmã: “ela é assim.” (Figura 22)

Durante a narrativa, uma câmera subjetiva e analógica percorre cômodos da casa. Ao entrar no quarto, vislumbramos um edredom e pouco depois a imagem fica enevoadada, etérea, numa clara representação da memória. Uma mão em primeiro plano repousa sob os lençóis. Em seguida, através de um plano mais aberto, distinguimos uma pessoa deitada sob as cobertas, apenas com a cabeça para fora. A câmera lentamente sai de cena.



Figura 22 - Fotogramas. Sequência da visita de uma amiga de Petra à casa da família

Li An aparece na sequência, em close de rosto, olhando para a câmera, deitada numa rede e faz a primeira referência à vontade de Elena de tirar a própria vida. “... falei com ela pra ver se fazia um esforço porque tava fazendo mal pra você, ver ela assim tão prostrada... ela levantou brava e saiu dizendo que ia se matar...” O som da cena é diegético, não há música de fundo, apenas os silvos de passarinhos e um barulho que se assemelha à água de cachoeira correndo.

Já vimos, de acordo com a concepção freudiana, que a melancolia está relacionada a uma regressão narcísica, que consiste na identificação do sujeito com o objeto perdido. Após uma perda, espera-se o deslocamento da libido para um novo objeto, como ocorre com o enlutado. O melancólico, entretanto, direciona a libido para o próprio ego, para não perder o objeto totalmente.

Ainda é de se lembrar que, por vezes, a perda do melancólico não corresponde a algo que possa ser identificado. De alguma maneira, o retraimento da libido para si, nesses casos, serve para cancelar a existência desse objeto inexistente. Algo que não existe não poderia ser perdido, mas se há uma identificação desse objeto com o próprio Eu, o objeto, ainda que sequer tenha existido, ganha a sua presença através do Eu. Observamos, então, uma cisão: “vemos como uma parte do Eu se contrapõe à outra, faz dela uma avaliação crítica, toma-a por objeto, digamos”⁶⁵. Observe-se trecho do diário de Elena nesse tocante:

⁶⁵ Freud, 2010, p. 178

Esse corpo tá doente. A vida o fez totalmente doente, totalmente. Aquele Eu descontrolado voltou. E eu ajo como se atuasse, percebo tudo como numa tela de cinema, meu tempo, respiração, os olhos ficando diferentes. O mundo tá vazio... Deserto. Não adianta esperar por ninguém. Você tá só, completamente só, e aí? O que você vai fazer?

Podemos observar a consonância desse trecho com a ideia de Freud segundo a qual “no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio, na melancolia, é o próprio ego”⁶⁶. Na tela, Nova York à noite, mas só se veem pés e sombras nas calçadas, porque a sombra do objeto perdido recaiu sobre o Eu melancólico. O som é diegético. A narração do texto do diário é feita por Petra e depois de ela falar “eu ajo como se atuasse...”, sua imagem revela-se refletida num espelho, segurando uma câmera que lhe cobre o rosto. Petra continua a caminhar e entra numa festa. O som diegético cessa e ouvimos apenas a voz de Petra, com algum ruído abafado ao fundo, o que reforça a sensação de vazio. A câmera subjetiva passeia pela festa, mas é como se ninguém percebesse a sua presença – “você tá só, completamente só”. No momento seguinte, a câmera retorna para as ruas, à noite. Água escorre pela calçada e distinguimos a sombra da diretora com uma câmera na mão, até se dissipar na escuridão total, na tela preta. “Eu vou me degradar e escorrer por esse ralo... Agora eu tô entrando dentro dele...”

Na próxima cena, é a mãe quem procura Elena pelas ruas de Nova York (Figura 23). Mais uma vez a cidade é apresentada desfocada, através de feixes de luz, em visualidade háptica, como se para indicar que a visão da matriarca estivesse embaçada, perdida diante daquela situação. Li An leva a primogênita a um psiquiatra e ela começa a se tratar com lítio, remédio indicado para o tratamento de depressão.

⁶⁶ Freud, 2010, p. 176.



Figura 23 - Fotogramas Nova York à noite

No decorrer do filme, percebemos o quanto Elena se cobra artisticamente e o quanto condiciona o bem viver à realização do sonho de ser atriz de cinema. Nesses termos, Li An reproduz um diálogo no qual a filha afirma: “arte para mim é tudo. Sem a arte eu prefiro morrer. Se eu não consigo fazer arte, melhor morrer... então, nada tem sentido para mim”. Na mesma medida em que Elena conscientemente deseja tornar-se uma atriz de sucesso, não se dá o tempo necessário para obter tal êxito. Por achar que não reconhecem o seu talento, acredita não haver mais razão para viver nesse estado de frustração.

O plano da cena em que Li An compartilha os anseios da filha se inicia com um close do seu rosto. A medida em que a carga dramática se intensifica, a diretora fecha ainda mais o enquadramento. A proximidade da câmera confere maior dramaticidade à cena, posto que evita que o espectador se distraia com outros elementos, focando, assim, nos sentimentos da personagem (Figura 24). O som da cena é diegético, através do qual podemos ouvir sons da natureza. A ausência de trilha musical contribui para que não haja elementos que distraiam do conteúdo do depoimento.



Figura 24 - Enquadramento, em close up, de Li An, que relata os desejos de Elena

No dia seguinte a essa conversa, Petra, em voz *over*, nos diz que Elena acorda triste. Era o dia do *Show and Tell*⁶⁷ na escola e Petra pede ajuda. Elena vai ao quarto e diz para a irmã levar um cachorrinho azul de pelúcia com poderes especiais: bastava fechar os olhos, sacudir o bichinho, fazer um pedido, que ele seria realizado. Na hora da apresentação, entretanto, as crianças ficam curiosas porque o brinquedo não tocava música, não se movia, não fazia nada de especial. Petra reitera: “ele só chacoalha e tem os olhos tristes”.

Como já indicado em passagem anterior⁶⁸, Li An se preocupava com o comportamento absorto e melancólico da filha mais velha, pois acreditava que poderia afetar Petra. Se no início do relato do dia do *Show and Tell*, vemos Petra sorridente com um bichinho de pelúcia nas mãos, ao final, ela aparece vestida de bruxa, encarando a câmera com expressão triste (Figura 25).

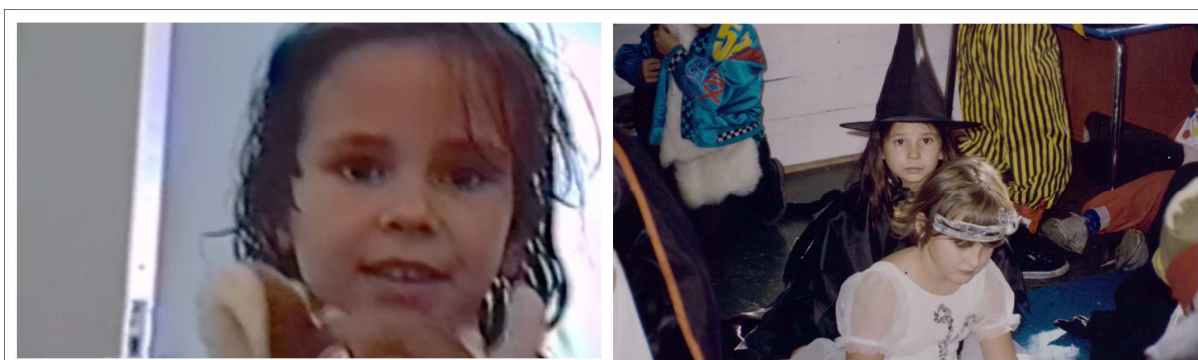


Figura 25 - Fotogramas. Durante o relato do dia da atividade do Show and Tell, mudança de humor de Petra

Essa mudança de humor dá pistas de que os temores de Li An quanto à possibilidade de o estado anímico de Elena influenciar a irmã mais nova poderiam não ser infundados. Simbolicamente, essa mudança está representada pelas duas imagens que revelam estados anímicos tão distintos para ilustrar uma história em que não há qualquer ponto de virada⁶⁹. Parece que se quer chamar a atenção, através das imagens, de que Petra começa a refletir o estado melancólico de Elena, em ratificação ao processo de identificação já estudado. Os sinais de tristeza estavam em Elena, no cachorrinho azul e agora também em Petra.

⁶⁷ Atividade escolar em que as crianças levam para a escola um objeto e o apresentam para a classe.

⁶⁸ Quando Petra recebe a visita de sua primeira amiga da escola e Elena está no quarto, debaixo das cobertas.

⁶⁹ Chama-se de ponto de virada os acontecimentos que promovem uma reviravolta na história.

4.4 Quando não se pode mais lutar: da angústia ao suicídio

Petra (V.O.)

(Lendo carta em sussurro) 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. ... Quero desaparecer. Desta vez, eu não posso lutar.

Apesar de ter feito várias entrevistas com pessoas que conheceram Elena, o documentário não apresenta muitos depoimentos. A exceção é o do amigo de Elena, Michael, que foi a última pessoa a falar com ela. Se até então a visualidade era poética, as cenas em que Michael aparece são eminentemente descritivas e se distanciam das imagens oníricas e fluidas anteriormente vistas. Em super close, Michael conta, em inglês, que tinha um encontro com Elena, mas ela desistira de ir, por estar se sentindo péssima. Michael decide ir ao seu encontro e relata com voz angustiada e em detalhes, como saiu de casa para ir ao apartamento de Elena. As imagens mostram uma cidade escura. Não há trilha sonora. Vê-se a fachada do prédio em que a família morava. A câmera a percorre de alto a baixo, passando pelas escadas na frente da casa, até exibir inscrições em vermelho, no chão.

Petra não estava presente quando encontraram Elena naquele dia, mas através do filme, ela pôde reviver essa cena. Ela faz o mesmo percurso da mãe e do amigo Michael entrando no apartamento e procurando Elena. No início da cena, o reflexo de Petra com uma câmera na mão é revelado rapidamente, através de uma imagem estourada (Figura 26). Petra revela que Elena tomara um frasco inteiro de aspirinas e cachaça e que escrevera uma carta.

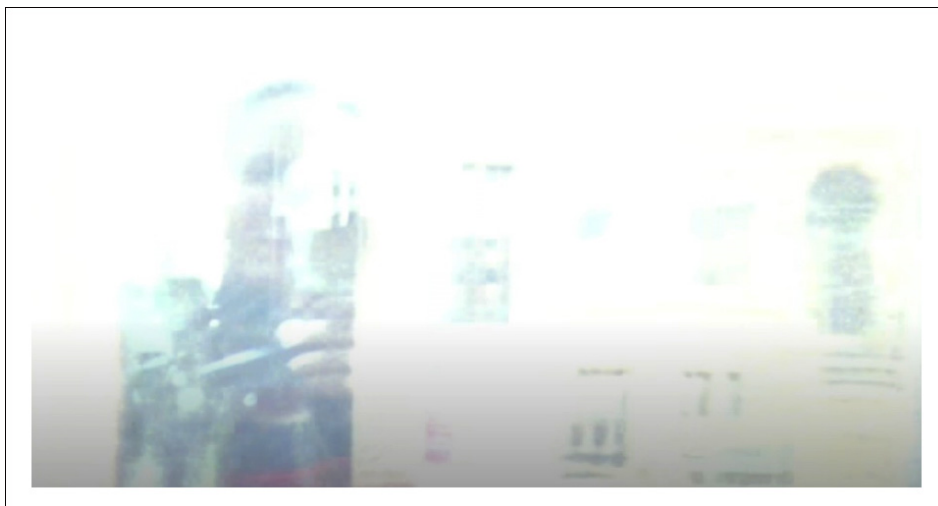


Figura 26 --Fotograma. Reflexo de Petra com câmera na mão

As cenas do apartamento intercalam-se com o depoimento da mãe e as imagens da carta que Elena deixou. Ao começar a leitura da carta, na tela vemos imagens desfocadas, contornos de dedos que percorrem vagarosamente a garganta e o peito, em close. A luz da cena é alaranjada e a imagem está subexposta, escura, tal como Elena estava se sentindo. Mais uma vez observamos uma mão que repousa sobre o peito, ratificando a ideia de sufocamento. Depois dessa cena, surge Li An relatando sobre o dia do suicídio. Petra aparece rapidamente, consolando a mãe e percebemos que, na cena anterior, eram dela o corpo e a mão apresentados em primeiro plano e que repousavam sobre o peito.

Li An aparece no corredor do edifício em que moravam e inicia o seu depoimento sobre o fatídico dia. Seu olhar chama a atenção: os olhos estão esbugalhados, dilatados e revelam a indignação, a falta de entendimento e o pesar pelo fato de os vizinhos terem escolhido esperar a ambulância ao invés de socorrerem a filha rapidamente (Figura 27). O movimento da câmera na mão e seu depoimento causam angústia no espectador. Petra consola a mãe, acarinhando suavemente seu ombro.



Figura 27 - Fotogramas. Li An fala sobre o dia do suicídio de Elena e encena sua morte

A câmera, então, entra no apartamento e escutamos trechos da carta que Elena deixou no dia de sua morte. Não temos acesso à carta na íntegra. Alguns fragmentos são lidos, enquanto trechos datilografados ocupam toda a página. Poucas palavras aparecem destacadas, como *mistério*, *escuro*, *nunca vai terminar*, enquanto o resto do texto permanece desfocado (Figura 28). “Eu quero morrer. Razão? Tantas que seria ridículo mencioná-las”, ela escreve.

No documentário, as razões que a levaram a praticar o ato extremo não são apresentadas explicitamente, mas, como já visto, são dadas pistas de que a frustração por se sentir incapaz de realizar o sonho de se tornar atriz de cinema contribuíram para a falta de apreço por si. O sofrimento, entretanto, não advinha apenas desse desencanto; é possível crer que também decorresse da crença no caráter irremediável dessa situação: “não ousa 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 porque eu os fazia”.

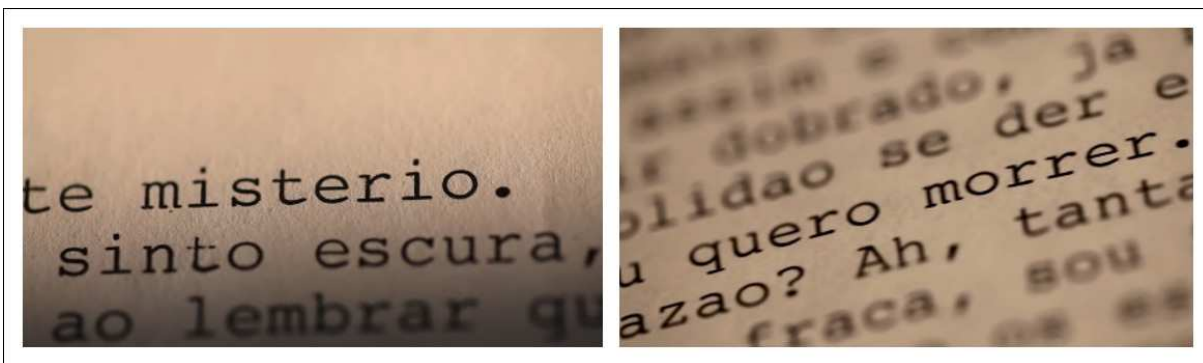


Figura 28 - Fotogramas. Excertos da carta de suicídio de Elena

Li An discorre sobre o momento em que encontrou a filha. Inicia descrevendo objetos que recorda ter visto naquele dia e em seguida encena a morte da filha. Percebe que a posição em que ficara para reproduzir à de Elena, tal como fora encontrada, não estava fiel a sua lembrança e se reposiciona no sofá. Continua a relatar as lembranças daquela noite. Acompanhamos a sua caminhada, de costas para a câmera, em primeiro plano e com fundo de luzes bastante desfocado. Ela para em frente a uma porta, que está igualmente fora de foco. Não conseguimos visualizar os limites da porta. Após a passagem de uma pessoa, o que vemos são luzes se movimentando e se encontrando. Nos damos conta de que apesar de ser a porta desfocada do hospital, ela representa uma fenda para o acesso às memórias. Li An se vira para a câmera e reitera: “Lembro. Lembro. Lembro.”, para depois falar com tristeza sobre o interrogatório a que foi submetida no hospital e sobre a demora para o atendimento à filha. Ouvimos o som de pessoas conversando através de rádio, dando a impressão de atendimento a chamado de socorro. Novamente ela reproduz as sensações de Elena, de como a filha se levantou da cama, tossiu e finalmente foi atendida. Parece que as lembranças se tornam muito duras. Li An vira de costas para a câmera e sai caminhando pela calçada, ladeando ambulâncias. Faz-se um silêncio absoluto e passamos a ver trechos de um laudo.

Em *Elena*, observamos que a narrativa fílmica sofre uma guinada quando da apresentação desse laudo médico de morte, que conclui ter sido “suicídio” a *causa mortis*. Se até então observávamos a valorização da dimensão estética do documentário, através de planos poéticos, oníricos e sensoriais, nessa passagem a imagem limitou-se a refletir a crueza da realidade de forma contundente (Figura 29). A trilha sonora que embalara o filme até então é abandonada e as páginas do laudo datilografado passam a ocupar todo espaço da tela, sendo apresentadas em silêncio absoluto. Não existe representação visual do corpo morto e esse segmento que revela o suicídio de Elena é o que toma o menor tempo do documentário. A diretora prefere mergulhar nos processos psicológicos que antecederam e sucederam o suicídio, do que se deter no ato em si. Sobre esse tipo de representação da morte no cinema, que não é violenta, nem explícita, mas que tem o condão de sensibilizar até mais o espectador, Sobchack pontua:

Os filmes de morte mais estruturados e finalizados tendem a ser elegias poéticas que falam menos das mortes que contêm do que da indizibilidade da morte. Estetizam o espaço que existe como “silêncio visual”. Tocando-nos de modo menos visceral e direto do que a imagem “crua”, tocam-nos emocionalmente ao nos afastar desse contato.⁷⁰

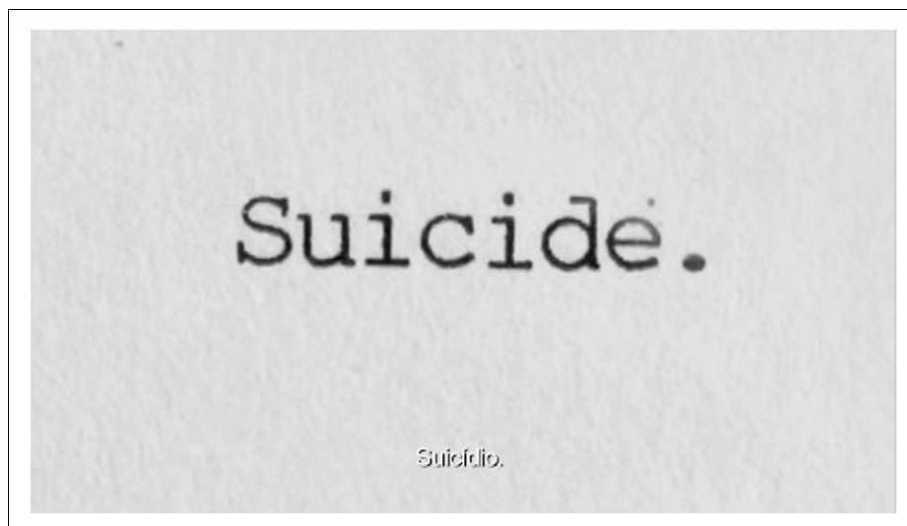


Figura 29 - Fotograma. Laudo médico atestando a causa da morte

Através do que vínhamos acompanhando até então, difícil não intuirmos o desfecho. A apresentação do laudo com o nome suicídio, ocupando todo o espaço da tela, é a consumação da morte de Elena. Petra, em entrevista que integra o livro do filme, respondendo a uma pergunta sobre as diferenças entre sentir algo e ajustar tecnicamente esse sentimento para a linguagem cinematográfica, confessou que o primeiro encontro com cada coisa era o mais sofrido, e depois tudo ia ficando menos intenso, mas a primeira vez que ela leu a autópsia foi o momento mais avassalador para ela⁷¹.

A representação do suicídio, em *Elena*, segue as diretrizes da Organização Mundial de Saúde (OMS) sobre o tema. Essas orientações foram destinadas aos meios de comunicação e não especificamente a produtores de filmes ou peças de teatro⁷². Considerando, entretanto, a relevância do assunto e a pertinência ao tema

⁷⁰ Sobchack, *apud* Silva (2018), p. 93.

⁷¹ Costa, 2014b, pp. 63-64.

⁷² De acordo com um estudo apresentado nesse manual, de autoria de Philips DP, “o grau de publicidade dado a uma história de suicídio correlaciona-se diretamente com o número de suicídios subsequentes”. Embora haja estudos conflitantes sobre o impacto desses programas, a OMS, diante dos indícios de que algumas coberturas televisivas associam-se a um aumento de mortes voluntárias

ora estudado, achamos conveniente destacar algumas, como evitar-se o sensacionalismo e a glamourização do ato suicida, a descrição detalhada da cena e do método utilizado e a glorificação das vítimas de suicídio, dando-se ênfase, em sentido contrário, ao luto pela pessoa falecida. O objetivo é evitar o efeito cascata que uma representação sensacionalista ou romantizada pode oferecer.

O movimento estético e cultural do Romantismo, por exemplo, caracterizava-se pela fuga da realidade e idealização da morte, que se tornava a solução para os problemas existenciais, pois libertava os personagens dos seus amores impossíveis. *Os sofrimentos do jovem Werther*, romance do escritor alemão Goethe, é a maior referência desse culto. No livro, Werther apaixona-se por uma mulher já comprometida. Embora o sentimento seja correspondido, esse é um romance impossível de se concretizar e Werther se mata. A história povoou o imaginário popular da época, tanto que, no século XVIII, houve uma onda de suicídios influenciados pelo romance, que chegou a ser banido em alguns países europeus.

Mas se de um lado não é saudável romantizar o suicídio, de outro não se pode perder de vista a importância do debate em torno desse tema, para fins de esclarecimento e de propagação de redes de apoio como estratégias preventivas. Assim, a OMS adota a postura intermediária: alerta sobre a importância de noticiar, mas sem romantizar a ocorrência da morte voluntária. Sobre o tema, Estellita-Lins conclui:

Sabe-se algo sobre o sofrimento e sabe-se que geralmente tem jeito. Na maior parte dos casos tem saída: é possível cuidar, tratar e tirar o sujeito de uma zona de elevado risco. Acredita-se cada vez mais que os meios de comunicação têm o compromisso de dizer um pouco disso de modo cuidadoso.⁷³

estatisticamente significativo, houve por bem estabelecer recomendações sobre a maneira mais apropriada e cuidadosa de o suicídio ser veiculado.

⁷³ Estellita-Lins, 2014, p. 77

4.5 E as dores viram água: o percurso de individuação de Petra

Petra (V.O.)

E enceno, enceno a nossa morte... pra encontrar ar... Pra poder viver.

A morte da irmã, sendo Petra ainda criança, é o evento traumático que marca o início do seu processo de luto. No filme, a fase é inaugurada por duas cenas contrastantes: na primeira, Petra aparece alegre, sorrindo, como se interagisse com a pessoa que a filma; na outra, surge com o cenho franzido, feições de angústia, em misto de tristeza e raiva (Figura 30). Uma faixa branca irregular percorre essa última imagem, de cima para baixo, como se fosse um scanner a revelar o estado anímico da criança. Parece que a cineasta está a nos preparar para essa fase que se inicia com a morte de Petra e que vai revelar o que restou às sobreviventes: a dor da perda.



Figura 30 - Fotogramas. Alteração de humor de Petra

E se a fase do suicídio de Elena foi encerrada com um inspirador solo de piano, como se ela finalmente se libertasse das amarras e pudesse dançar com a lua novamente, a do luto de Petra, inicia-se no mais absoluto silêncio, após a tela ficar preta por alguns segundos.

Na sequência, a câmera percorre o ambiente de um quarto e podemos ouvir novamente o som da voz de Petra. Não sabemos a quem o cômodo pertence, mas podemos deduzir, pela presença de elementos infantis, como bonecas deitadas na

cama⁷⁴ e desenhos de abóboras sorridentes nas paredes, que fosse o de uma criança, talvez o de Petra. Nos é dito que Petra sabe, pela mãe, que a irmã tinha morrido. Ela “achou tudo muito cruel” e que aquilo machucava os seus sentimentos.

A apresentação do quarto, em estado de desarrumação, faz lembrar o movimento de quem, de algum modo, olhando ao redor, busca identificar elementos familiares e, dessa forma, situar-se nele. A cena remete à ideia de que alguém que pertencia àquele ambiente saíra há pouco dali, desaparecera, deixando-o daquela forma, em desalinho.

Petra vai sendo apresentada ao luto aos poucos. Através de enquadramento de baixo para cima, vemos flocos de neve caindo de céu cinzento, enquanto é dito a ela, por uma prima, que a irmã ainda poderia escutá-la, embora invisível. Falar com Elena, portanto, é uma possibilidade de ainda manter comunicação com o ser ausente; talvez uma maneira suavizada de introduzir, para a criança, a separação sem volta desencadeada pela morte.

Em entrevista à revista Trip⁷⁵, Petra revela que após a notícia da morte dada pela mãe, não teve a noção exata do que havia acontecido e que achava que ainda poderia falar com a irmã. “Depois comecei a ter a sensação de que ela estava dentro de mim. Acho que só tive a compreensão adulta da morte dela ao fazer o filme”.

Li An, por esse período, nas palavras da filha, vira saudade e tristeza. Para ela, a dor era tão insuportável, que se transforma em sofrimento físico, em processo de somatização das desordens emocionais. A mãe confessa ter cogitado o suicídio como alternativa para por termo a sua dor. Ao dar esse depoimento para o filme, ela coloca as mãos no peito (figura 31), tal qual já o fizeram Petra e ela própria em outros momentos, encenando o vazio que Elena sentia, ao dizer que precisava de terapia para se distraumatizar e tirar os fios que prendiam a garganta e o peito. Novamente a metáfora das amarras que silenciam a voz das mulheres e que não as deixam respirar.

⁷⁴ A disposição das bonecas na cama antecede a cena final na qual mulheres boiam como Ofélias.

⁷⁵ Costa, 2016b.



Figura 31 - Fotogramas. Cenas em que Li An põe as mãos na cabeça e no peito, para expressar a dor e a culpa

Se quando de sua gestação, Elena salvara a vida dos pais por impedir que fossem enviados para a Guerrilha do Araguaia, depois da partida de Elena é a vez de Petra. É “pela filhinha de sete aninhos” que Li An se mantém viva, agora “sempre com o olhar distante, triste”. Seguem-se imagens de arquivo de Li An, em que aparece muito magra, abatida pelo sentimento de culpa, mãos sob a fronte, falando que a culpa é a cabeça pegando fogo.

Petra também surge com as mãos na cabeça (Figura 32). A criança alegre, brincalhona, sorridente dá lugar à criança chorosa, aborrecida, com sinais de angústia, que tem pesadelos e pensamentos de morte, com dificuldades para lidar com situações difíceis.



Figura 32 - Fotogramas. Petra criança, na escola, coloca as mãos na cabeça

Sobre o pai, Petra diz que quando pergunta sobre Elena, “ele não consegue falar. Ele só olha pra longe em silêncio.” Manoel, o pai das meninas não aparece muito no filme. Até essa aparição, há menção a ele quando da narração do encontro com a mãe, de como ele mudou a vida de Li An e da participação em movimentos políticos. Imagetivamente também o vemos poucas vezes, sem voz, como nas cenas em que

dança com as filhas (Figura 33) e os enquadramentos se repetem, como mais um recurso para reforçar a identificação que Petra sente pela irmã.



Figura 33 - Fotogramas. Petra, bebê, e Elena, adolescente, dançam com o pai

Essa ausência, entretanto, não se traduz na vida da diretora, que, em entrevista⁷⁶, asseverou ter tentado até o último momento colocá-lo no filme, mas não conseguiu por uma questão de narrativa. O filme mostra um momento presente cronologicamente, em que Petra está à procura da irmã, e os fatos vão sendo revelados, como se ela os estivesse vivenciando minuto a minuto. O pai, no entanto, “sempre falou do ponto de vista de alguém que está no presente relembrando o passado”⁷⁷. Diferente da mãe, por exemplo, que fala do passado, mas estando no passado – “todo o corpo dela está nele, e o sentimento é o do momento em que tudo aconteceu”⁷⁸. Além dessa, outra razão se impôs. A história que Petra queria investigar, em suas próprias palavras, era a do duplo – “duas mulheres que de alguma forma se cruzam, como em um sonho no qual você não sabe onde uma começa e a outra termina, e que são, bem em verdade, três, porque muito daquilo vem da minha mãe”. Não à toa, o nosso saudoso documentarista Eduardo Coutinho, ao assistir a um dos primeiros cortes, a aconselhou a tirar todos os homens do filme.

Mas um dos extras do filme, a que já mencionamos anteriormente, é dedicado ao pai – “*Pai, cores e cinzas de Elena*”⁷⁹. Nele, Manoel fala sobre as memórias e saudades de Elena. Ao final, conta que a filha ficou enterrada por um período, mas

⁷⁶ Costa, 2014b, p. 59.

⁷⁷ Perguntas e respostas com a cineasta Petra Costa, disponível no site do filme, <http://www.elenafilme.com/ELENA%20-%20carta%20da%20diretora.pdf>

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ *Pai, cores e cinzas de Elena*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FI1NTSOZUUK>>.

por acharem que não era o ambiente dela, suas cinzas foram jogadas da Serra da Piedade, em Minas Gerais, pelos pais, Petra e as três irmãs por parte de pai. Um dos momentos mais emocionantes do vídeo é quando Li An relembra que Manu, uma das irmãs, então com 4 a 5 anos, de maneira espontânea, dizia “voa, Elena, voa, vai ser livre!”, ao jogarem as cinzas da serra (figura 34). Tão nova e de alguma forma já intuiu as dores da irmã mais velha, que, naquele momento, poderia finalmente dançar pelos ares, com a lua, sentir-se livre das amarras, enfim.

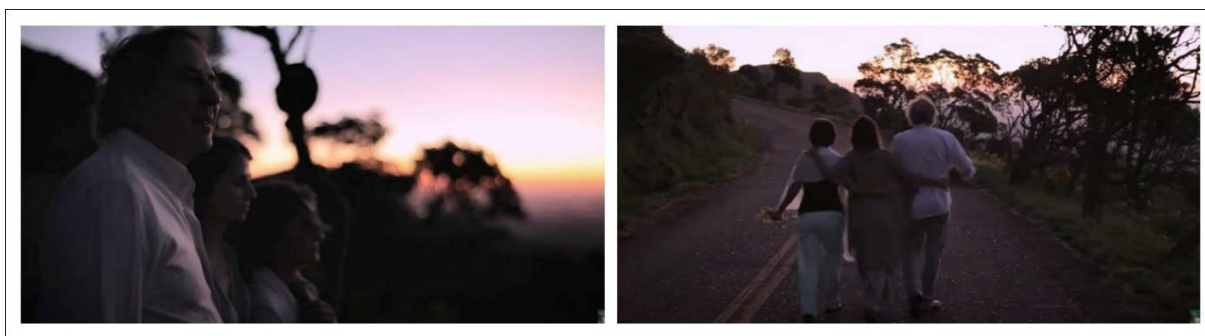


Figura 34 - Fotogramas de “Pai, cores e cinzas de Elena”. Manoel, Li An e Petra jogam as cinzas de Elena ao vento, do ponto mais alto das proximidades da cidade de Belo Horizonte

Se Li An, na juventude e após a morte da filha, já havia pensado em se matar, e, Elena não só pensara, como cometera suicídio, Petra também começou a falar em querer morrer. Mais uma vez as identidades se confundem, e, como Ofélias modernas, as mulheres da família desejam se livrar do sofrimento através da morte. Ainda aos sete anos, a mãe a leva para uma avaliação psicológica, que indica haver “evidências de depressão e sentimentos de culpa”. Ela evita falar sobre a irmã. O trabalho de luto de Petra tem início.

As imagens apresentadas quando da leitura do laudo em inglês, mostram Petra com aparência angustiada, com as mãos na cabeça, olhar aflito, chorosa, agitada enquanto interage com a mãe. Vemos que Petra se comunica com a pessoa que a filma; de repente, faz menção que vai em uma direção, mas retorna, chorosa, e segue em direção à mãe que está em um carro. A mãe a abraça, consolando-a e elas se despedem. Na cena, ela aparece carregando uma mochila nas costas, dando a entender que se dirige para a escola. Mais parece que ela, como criança, carrega o mundo sobre si. A mochila, especialmente grande, parece pesar mais que ela mesma.

Petra tinha sete anos quando do suicídio, mas foi apenas com dez que ela tomou consciência de que a irmã nunca mais iria voltar. Assim como o tempo, o trabalho de luto prossegue. Como diz Freud, ele não tem tempo certo para o sujeito e seguirá continuamente, até satisfeitas as condições para seu encerramento.

A história dá um salto para apresentar essa tomada de consciência. A imagem que dá início a essa sequência é a de uma criança brincando em um balanço. A criança não aparece, apenas a sua sombra projetada no gramado está em movimento. A câmera na mão é subjetiva e se movimenta freneticamente, ora mirando o chão, ora circundando árvores enormes, como que acompanhando o movimento que ela contara que fazia com um carrinho de golfe. Petra se pergunta e ela mesma responde: “E ela não volta mais? Não, ela está morta, ela não volta nunca mais.”

O uso de sombras projetadas nos remete à ideia de alguém sem definição ou contornos reais, como um fantasma de si mesmo. As imagens das árvores, por sua vez, nos conduzem à ideia de longevidade, naturalmente atribuída às árvores altas, e, portanto, velhas. Neste sentido, a cena, envolvendo sombra de uma criança em um balanço e árvores de copas altas – remete à ideia de contraste entre Petra e as árvores, a da criança e da longevidade, bem como a do receio de Petra de não conseguir atingir a idade da maturidade, assim como a irmã. Se admissível, essa percepção leva-nos a pensar no quanto a ideia de morte, instaurada pelo desaparecimento de Elena, ronda a vida de Petra.

Vemos, então, Petra adentrar o ambiente da casa, subindo escadas em direção a uma porta no alto. Essa cena se repete por quatro vezes, sempre de maneira acelerada. O ponto de vista continua sendo subjetivo e o movimento da câmera é intenso. A consciência que tivera acerca da morte de Elena, que nunca mais voltará, agora se dirige à mãe, seu objeto de amor e ela sobre as escadas, em estado de alerta, como se estivesse a sua procura. Petra teme perdê-la a qualquer momento, e cabe-lhe “fazer tudo para evitar” que isso ocorra. Neste sentido faz diversas promessas esdrúxulas, que mais revelam o medo infantil da perda. Petra exige de si sacrifícios que garantam que ela e a mãe permanecerão juntas; e, a mãe, viva.

Embora as promessas citadas se revistam de tons sacrificiais⁸⁰, destaca-se entre elas a de nunca mais se ver no espelho ao entrar no banheiro. Ao abrir mão desse ato tão trivial, Petra exclui voluntariamente a experiência da individualidade, do

⁸⁰ Como a de subir de joelhos até o apartamento da família situado no 19º andar.

ato de se contemplar, em prol da mãe. Ao nosso sentir, equivale simbolicamente a deixar de existir, para que o outro sobreviva a partir do seu sacrifício.

Há um salto temporal no filme para mostrar Petra já no final da adolescência. Ela conta que aos poucos “o medo desapareceu, e, você, também foi desaparecendo com ele”, referindo-se a Elena. Deparamo-nos com Petra às vésperas do Vestibular, quando terá que definir o caminho profissional - e ela se decide pelo Teatro. As imagens se seguem, em close, nas quais vemos seu rosto com diversas expressões, ora de dúvida, ora de avaliação, e transmitem, até por causa dos movimentos da câmera, sua inquietação por ainda não ter uma decisão. Há uma cena bastante curta, mas que particularmente nos chamou a atenção durante essa sequência. A câmera parece mostrar Petra fazendo movimento como se se cortasse os braços. Por causa do enquadramento em super close e pela cena durar pouco, esse movimento geralmente passa despercebido. Só fomos percebê-lo, assim como a trilha sonora de um objeto sendo cortado, após muitas exhibições do filme, e para nós foi bastante significativo, pois remeteu à ideia de automutilação, possível reflexo da intensa dor emocional que experimenta. As imagens seguintes surgem cada vez mais recortadas. Parece que Petra, ao filmar-se, exhibe ao espectador possíveis dificuldades para ajustar seu próprio foco existencial.

Apesar de a narrativa referir-se apenas à escolha do curso universitário, Petra nos conduz através das sensações que acompanham esse momento, revelando a sua intimidade. Ela se contorce sobre o chão, de olhos fechados, respirando, respirando (Figura 35). Diz que não dorme há dias, que seu cérebro parece “fundir, que uma peça vai sair do lugar”. Sua expressão é de quem sente tudo com intensidade, principalmente no corpo. As mãos sobre o peito nos fazem recordar as cenas anteriores que representavam as amarras, os fios que prendem e silenciam. Ela se contorce mais e mais, levanta-se e gira. Um relógio marca o tempo durante toda a sequência.

Petra diz que o medo foi desaparecendo, mas parece que está mais difícil para ela respirar. Sentimos sua respiração mais profunda e ouvimos seus pensamentos: “é quase como se eu não conseguisse sentir. Não vem nada de volta, e vem um vazio. Eu me critico o tempo inteiro... é como se tivesse um ser dentro de mim que me odeia” (Figura 36). Embora aparentemente contraditórios - a superação do medo *versus* o persistente vazio sentido – Petra explica que o medo era de que ela fosse seguir os

passos da irmã e suicidar-se. Ainda que não houvesse mais esse medo, Elena permanecia dentro dela.

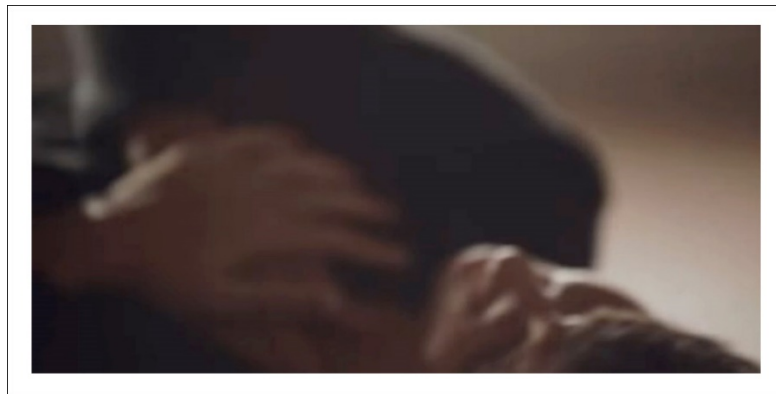


Figura 35 - Fotograma. Petra coloca mãos sobre o peito e relata que passou sete dias sem dormir após escolher prestar vestibular para Teatro

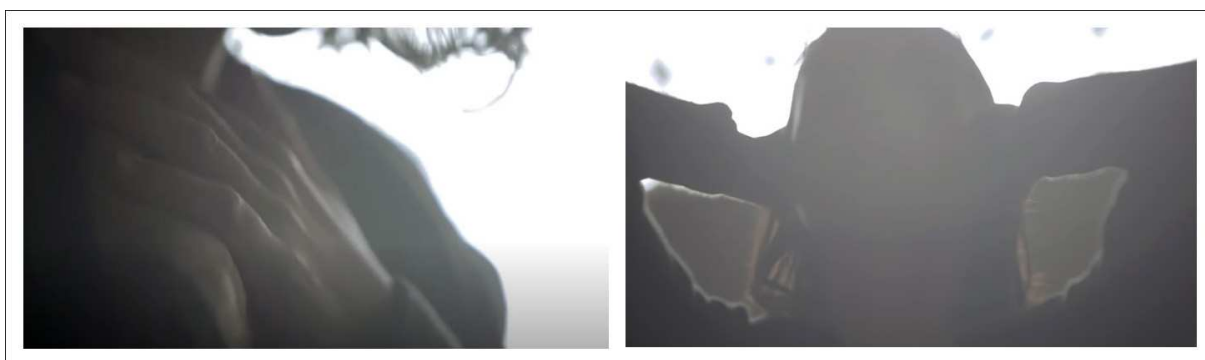


Figura 36 - Fotogramas. Petra, mãos no peito e na cabeça, critica-se, angustiada

Ela diz que “trocando de roupa, me escuto falando sozinha.” De fato, o processo de luto ocorre intimamente, sem que sejam necessários espectadores. A conversa se dá no plano mental, à medida que lembranças e inquietações se misturam. Ouvimos aos poucos frases soltas ou mesmo sentenças inteiras nas quais a ênfase recai em ideias como o vazio, a dor de relacionamentos sem sentido, sexo sem amor, o medo de não ser amada, o desejo de morrer, a constatação de que se ama e que se odeia ao mesmo tempo, o desejo de dormir para sempre.

Petra, então, se mostra ao espectador por intermédio de pedaços de espelhos, cujo reflexo se apresenta ora fragmentado, ora duplicado; em determinado momento, sobreposto, como se se tratasse de sujeito que busca a melhor composição para si,

como se se examinasse à procura de auto reconhecimento. Ela diz “me olho no espelho, e não vejo nada atrás dos meus olhos” (Figura 37). Petra não se intimida ao afirmar que por trás desse olhar ela mesma não se identifica nele, como se fosse um corpo esvaziado de alma.

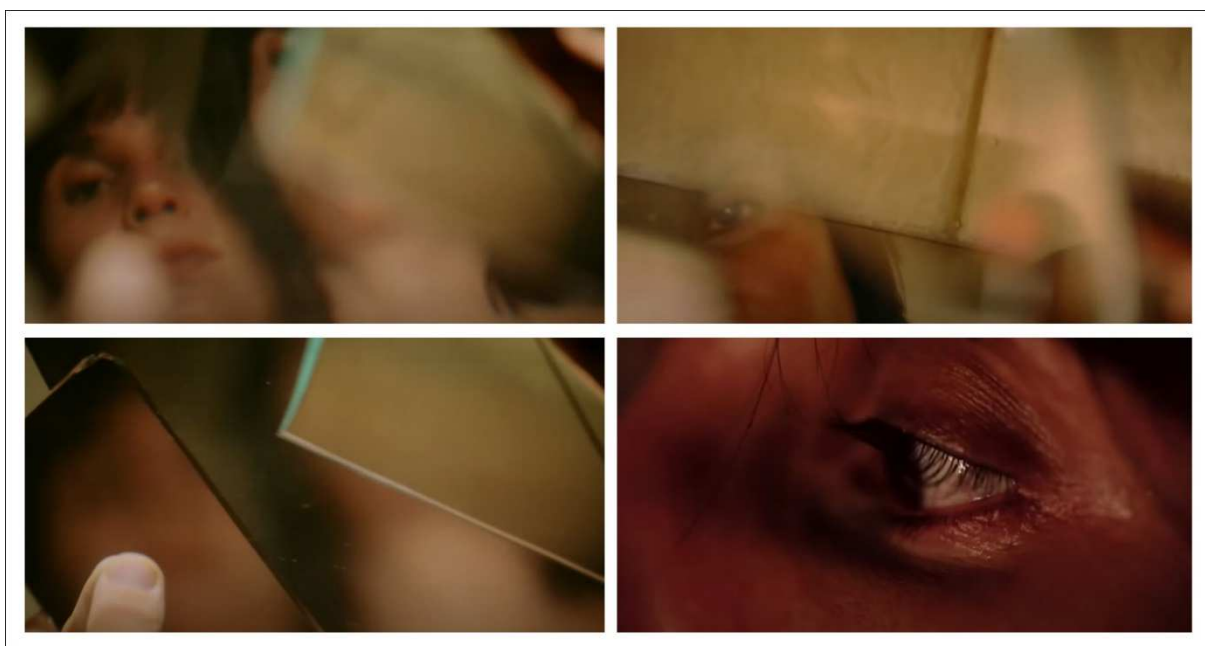


Figura 37 - Fotogramas. Petra se olha no espelho e não vê nada

Essa passagem nos fez lembrar do conto *O espelho*, de Guimarães Rosa, um dos escritores que inspiraram Petra para a elaboração do roteiro do filme. Rosa, através da metáfora do espelho, faz uma reflexão acerca da busca pelo autoconhecimento. No conto, o narrador relata a mesma experiência de estranhamento ao se mirar no espelho: “deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu mesmo!”⁸¹ e passa a buscar o que chama de “o eu por detrás de mim”. Para o êxito da empreitada, ele pretendia extirpar os excessos que supunha não lhe pertencerem originariamente, as marcas que lhe deixaram as identificações com terceiros.

Após algum tempo de prática dessa desreferencialização exterior, a imagem que antes lhe causara espanto transformou-se em “figura lacunar” - ele se olhou e não mais se viu no espelho.

⁸¹ Rosa, 2019, p. 71.

Não vi nada... Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?... E, o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles!... Tanto dito que, partindo para uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo, até à total desfigura. E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... desalmado?⁸²

Anos mais tarde, ao fim de uma ocasião de grandes sofrimentos, quando já não buscava a sua imagem, o próprio espelho mostra ao narrador o seu rosto começando a se delinear novamente: “mas o ainda-nem-rosto — quase delineado, apenas — mal emergindo... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá?”⁸³ O personagem de Rosa, ao final, liberta-se das camadas que o estavam impedindo de se ver e inicia um reencontro consigo mesmo - ele começa a ver no espelho um rostinho de menino.

Assim como o narrador do conto, Petra se olha no espelho e não se reconhece. Na água, em uma banheira, seus movimentos são os de quem respira, como se tomasse ar, e, aos poucos, ela submerge. Cessam os movimentos, inclusive respiratórios, sinalizando uma entrega de si mesma (Figura 38). A boca levemente entreaberta nos induz a pensar que não há mais vida ali. A sequência inicia-se com Petra, na banheira, e segue para a mãe, boiando em piscina.



Figura 38 - Fotogramas. Petra dentro de uma banheira

Li An, de olhos fechados enquanto flutua, relembra sentimentos juvenis em torno da morte, sua primeira crise existencial. Aos treze anos, ela desenhou um autorretrato, como se fosse velha e trágica. Na véspera de morrer, Li An conta que

⁸² Ibid, 74.

⁸³ Ibid, 75.

Elena colocou na parede do quarto um cartaz da peça “Elektra”, que a filha já havia encenado e que fez a mãe lembrar desse autorretrato que fizera. As filhas herdaram a carga trágica da mãe, essa predisposição para o sombrio. Em entrevista constante do livro do filme, Petra expõe que gosta da estrutura da tragédia e que “para construir uma tragédia, você tem que mergulhar a fundo no reino de Hades”⁸⁴.

Depois de Li An, surge Petra também falando em morte. Ela está em vagão de metrô, a imagem é pouco definida, em tons avermelhados. Logo em seguida, é a mãe quem está no vagão, igualmente tristonha, dando continuidade ao processo imagético de identificação entre as mulheres da família. Suas vozes se repetem e misturam, evocando frases de morte e de abandono à tristeza: “se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela”. Ao final, Petra corre!

Para que o luto se desenvolva, o sujeito faltoso não só reconhece a perda fundamental, como ele mesmo mergulha nela em toda a sua dor. Não há espaço para que a energia criativa, de vida, prevaleça; o momento da dor e do consequente envolvimento com ela exige que o sujeito esteja imerso no luto, ausente do mundo exterior. Alinhada a essa perspectiva, Petra surge, inerte, simbolicamente em seu leito de morte, que está coberto por flores (Figura 39). A trilha sonora é a de um relógio em funcionamento, e Petra gira como fosse o ponteiro do relógio. O tempo passa, mas Petra parece estar em suspensão. Ela nos conta que fez “dezessete, dezoito anos”, sentindo-se cada vez “mais perto de você”, de Elena.



Figura 39 - Fotograma. Petra deitada sobre flores, inerte

⁸⁴ Na mitologia grega, Hades é o reino dos mortos.

O envelhecimento, a passagem do tempo, marca o ponto de encontro de Petra, aos vinte anos, com Elena, que com essa idade morreu. Um forte clarão manifesta-se na cena e, na sequência, vemos um vestido pendurado (Figura 40), à espera do corpo que o vestirá. Parece-nos que o vestido, tal como disposto, tanto pode sinalizar que Petra-mulher está nascendo, como também, simbolicamente, equivaler à mortalha de Elena, como se ela estivesse às vésperas de “morrer mais uma vez”.



Figura 40 - Vestido em cena

No aniversário de 21 anos, a mãe disse para Petra: “agora, você está mais velha que Elena.” Superada a idade da morte, Petra mostra-se capaz de revisitar os escritos da irmã, e eles já podem ser apresentados ao espectador. Na tela, vemos o diário de Elena. Aos poucos Petra afirma que o medo da família, de que ela seguisse os passos da irmã, “começou a se desfazer”. Ela, agora, já se reconhece distinta do objeto amado.

O medo de que eu fosse seguir seus passos começou a se desfazer, mas eu continuei achando que você, Elena, estava dentro de mim, que era um estar em mim... Deixei de sentir isso ao começar a te buscar. Você foi tomando forma, tomando corpo, renascendo um pouco para mim. Mas para morrer de novo. E eu, com muito mais consciência pra sentir sua morte dessa vez. Imenso prazer que vem acompanhado da dor.

Durante essa fala, Petra coloca uma concha no ouvido, o que nos faz lembrar da passagem em que, Elena, ao anunciar que ia morar nos Estados Unidos, dá uma concha a irmã para que ela colocasse no ouvido sempre que tivesse saudade. E a saudade, passados tantos anos, subsiste. “Me afogo em você, em Ofélias”, complementa Petra.

A cineasta leu Hamlet na mesma época em que encontrou os diários da irmã e encenou a personagem algumas vezes (Figura 41), até com a utilização de água em cena. Posteriormente, ela descobriu que Elena também tinha uma forte relação com esse elemento.

“E descobri na Ofélia [personagem que enlouquece e morre afogada, talvez propositalmente] o arquétipo feminino que estava presente tanto na Elena quanto em mim. A dificuldade da transição da adolescência para a fase adulta, não saber lidar com as emoções, que transbordam e que não se sabe como canalizar, sofrendo quase uma asfixia.”⁸⁵



Figura 41 - Fotogramas. Petra interpreta Ofélia, personagem de Shakespeare

A morte de Ofélia figura no imaginário feminino como uma forma de libertação. Para Bachelard, é símbolo do suicídio feminino, que é conduzido suavemente. Assim, Ofélia é a representação da mulher que deseja fugir de si mesma e encontrar um lugar onde possa finalmente descansar em paz. Bachelard complementa:

Tudo deve flutuar no ser humano para que ele próprio flutue sobre as águas. Como sempre acontece no reino da imaginação, a inversão da imagem prova a importância da imagem; prova seu caráter complexo e natural. Ora, basta que uma cabeleira desatada caia - escorra - sobre ombros nus para que se reanime todo o símbolo das águas.⁸⁶

⁸⁵ Costa, 2014b, p. 57.

⁸⁶ Bachelard, 1998, p. 87.

Escrita no início do séc. XVII, Hamlet é a obra de Shakespeare mais encenada no mundo. Resumidamente, a tragédia conta a história do príncipe Hamlet, cujo pai foi assassinado pelo próprio irmão. Hamlet, depois de receber a visita do fantasma do rei, que lhe conta toda a trama, arquiteta plano de vingança. Para chegar ao seu intento e justificar os seus atos, decide fingir ter enlouquecido.

No decorrer da trama, Hamlet mata o conselheiro do rei, Polônio, pai de Ofélia, pensando tratar-se de seu tio assassino a espreitá-lo. E aí é necessário fazer um corte na história. Se Hamlet se fingira de louco para dar vazão ao plano de vingança, Ofélia, devastada pela morte do pai e sentindo-se rejeitada por seu grande amor, o príncipe Hamlet - acaba por, de fato, perder o senso de realidade. Ela vaga pelo castelo cantando a sua dor e morre, em provável suicídio. A morte de Ofélia é estrategicamente narrada pela rainha Gertrudes, uma vez que dadas as condições técnicas dos teatros da época, seria muito difícil encenar essa passagem. Assim, Shakespeare, através do discurso indireto e conferindo mistério ao evento, descreve a morte de Ofélia:

Há um salgueiro que cresce inclinado no riacho / Refletindo suas
folhas de prata no espelho das águas; / Ela foi até lá com estranhas
grinaldas / De botões-de-ouro, urtigas, margaridas, / E compridas
orquídeas encarnadas / Que nossas castas donzelas chamam dedos
de defuntos, / E a que os pastores, vulgares, dão nome mais grosseiro.
/ Quando ela tentava subir nos galhos inclinados, / Para aí pendurar
as coroas de flores, / Um ramo invejoso se quebrou; / Ela e seus
troféus floridos, ambos, / Despencaram juntos no arroio soluçante. /
Suas roupas inflaram e, como sereia, / A mantiveram boiando um certo
tempo. / Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções, /
Inconsciente da própria desgraça / Como criatura nativa desse meio, /
Criada para viver nesse elemento. / Mas não demoraria para que suas
roupas / Pesadas pela água que a encharcava, / Arrastassem a
infortunada do seu canto suave / À morte lamacenta.⁸⁷

Dotada de significativa beleza poética e imagética, a cena tem sido tão reproduzida ao longo da história, nos vários campos da arte, que, de secundária na trama, Ofélia se tornou a personagem mais retratada de Shakespeare pelas artes plásticas. Como exemplo, citem-se as quatro obras “A morte de Ofélia”, do pintor francês Eugène Delacroix (Figura 42):

⁸⁷ Shakespeare, 1996, p. 113-14.



Figura 42 - Eugène Delacroix, *A Morte de Ofélia*. Óleo sobre tela e litografia

Nessas versões, Ofélia ainda não está morta e é apresentada na mesma posição horizontal: cabelos desgrenhados, indicativos da perturbação mental; tronco nu; uma mão agarrada a um galho de árvore, enquanto a outra descansa sobre o peito. Se a mão que segura o galho representa ainda uma tentativa de se manter viva, o corpo se mostra lânguido, prestes a se deixar levar pelas águas. Revela-se o dilema de Ofélia, dividida entre a vida e a aposta de que a morte faria cessar o sofrimento.

No cinema, o diretor Lars Von Trier também se inspira em Ofélia, para a produção do filme *Melancolia* (2011). Na primeira parte dele, a personagem Justine se casa e recebe uma promoção do seu chefe, pelos criativos trabalhos que apresenta. Para o senso comum, não haveria ingredientes mais adequados à felicidade - Justine deveria estar exultante. Não é isso, entretanto, o que se vê na tela. Acometida de um mal-estar interior, ela se distancia daquele ambiente familiar, tanto física, uma vez que nunca está presente quando a procuram, quanto emocionalmente, por se sentir inadaptada a seus familiares e amigos. Justine está cansada de tudo, sua existência não tem mais sentido. Então, no próprio dia da festa, ela termina o casamento e se demite do emprego. Na segunda parte, intitulada Claire, que é a sua

irmã, Justine é engolida pela melancolia, que invade a sua vida sem qualquer motivo aparente. Da mesma forma, o planeta Melancolia, no filme, invadirá a órbita da Terra e a destruirá. Ao tomar conhecimento, entretanto, Justine também não se desespera, fica indiferente ao acontecimento, afinal, o impacto causará o fim do seu sofrimento e ela o aguarda com resignação.

O prólogo do filme subverte a ordem cronológica, pois já mostra o choque entre Melancolia e a Terra e as consequências dessa colisão. Em câmera lenta e ao som de *Tristão e Isolda*, de Wagner, cenas do embate entre os planetas são intercaladas com a de pássaros mortos que caem do céu, de um cavalo que desaba no chão e de Justine, ora sentindo a energia que flui de seus dedos, ora presa a cipós, tentando com dificuldade se locomover, num cenário onírico com árvores ao fundo. Na sequência, Justine, vestida de noiva, buque de flores nas mãos, aparece impassível sendo conduzida pelas águas de um lago, rodeada por plantas (Figura 43). Percebe-se a influência do arquétipo de Ofélia na construção da cena. O prólogo serve como um resumo dos seus sentimentos. Ela não espera mais nada da vida e aceita, até anseia a morte, como se finalmente houvesse encontrado o sentido para a vida, ironicamente, em sua própria morte.



Figura 43 - Fotograma de *Melancholia*. Justine, vestida de noiva, sendo levada pelo rio

A água é um elemento cuja presença também é marcante em *Elena*. Podemos até intuir que originária tanto da própria história de Petra, de se identificar com o arquétipo de Ofélia, quanto por ter realizado experiências exitosas no seu primeiro filme, *Olhos de Ressaca*, que retrata o processo de envelhecimento e história de amor

entre seus avós (Figura 44). Este curta inicia com o som das ondas do mar quebrando na areia, e sua estética, segundo a própria diretora, inspirou a de *Elena*. Assim, observamos a mesma visualidade háptica, o uso de imagens no primeiro plano, de reflexos, fusões, desfoques seletivos, porque igualmente trata-se de um filme sobre memórias, que requer esse universo mais poético e onírico. Além dessas técnicas, os filmes compartilham a mesma trilha sonora e o uso da câmera na mão. A cena da avó na piscina lembra a cena das Ofélias, em *Elena*.

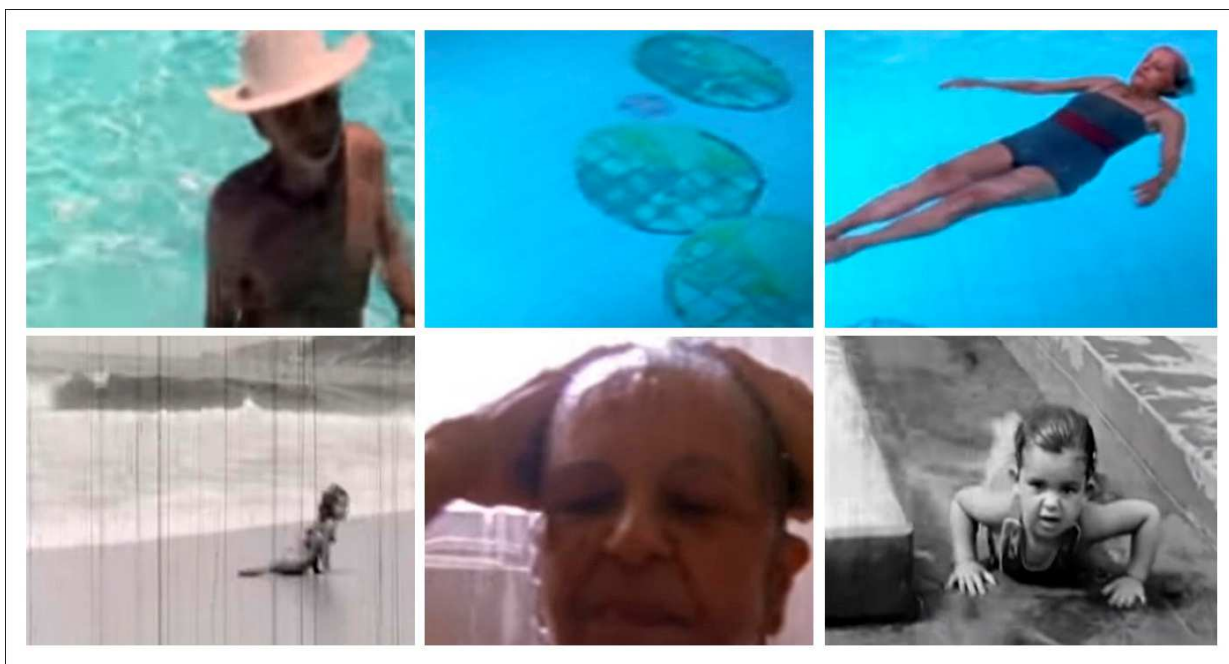


Figura 44 - Fotogramas de Olhos de Ressaca. O elemento água já presente no filme de estreia de Petra Costa.

A água, em *Elena*, representa momentos de transformação a que as personagens femininas foram submetidas. A pequena sereia, quando decide abrir mão do seu amor pelo príncipe, para não machucá-lo, transforma-se em espuma, mistura-se com a água e finalmente retorna para o mar. Ofélia decide interromper a vida lançando-se ao rio. Elena se “afoga” em seu próprio vômito, de acordo com relato da sua mãe. Petra também revela afogar-se em Elena, em Ofélias, mas diferentemente das demais, permite-se, tal como a água, fluir em outras direções, trilhando o caminho da sua própria individuação.

Petra, na banheira, imersa, como se quisesse morrer, sem qualquer sinal de ar, irrompe nesse ambiente, como se água fosse seu líquido amniótico, que lhe dera

condições para enfrentar as dores de seu próprio parto. Coube a ela ‘fazer-se nascer’, à custa da irmã cujas dores já não lhe pertencem mais (porque nunca foram suas). Petra finalmente respira e encena sua morte e de Elena, “para encontrar ar, para poder viver”.

Ouvimos a canção “I turn to water”, cujas frases se repetem: “I’m sick / with love / Touch me / I turn to water”, composta especialmente para o filme e inspirada na personagem Doralda, de Guimarães Rosa. No início do filme (’18), Elena a interpreta, no palco do programa de televisão Metrôpoles, enquanto um ator declama: “estou adoecida de amor. Põe a mão em mim e viro água”. Ao final, essa referência é resgatada e Elena, sua mãe e outras jovens mulheres surgem boiando, gentilmente sendo levadas pela correnteza de um rio (Figura 45).

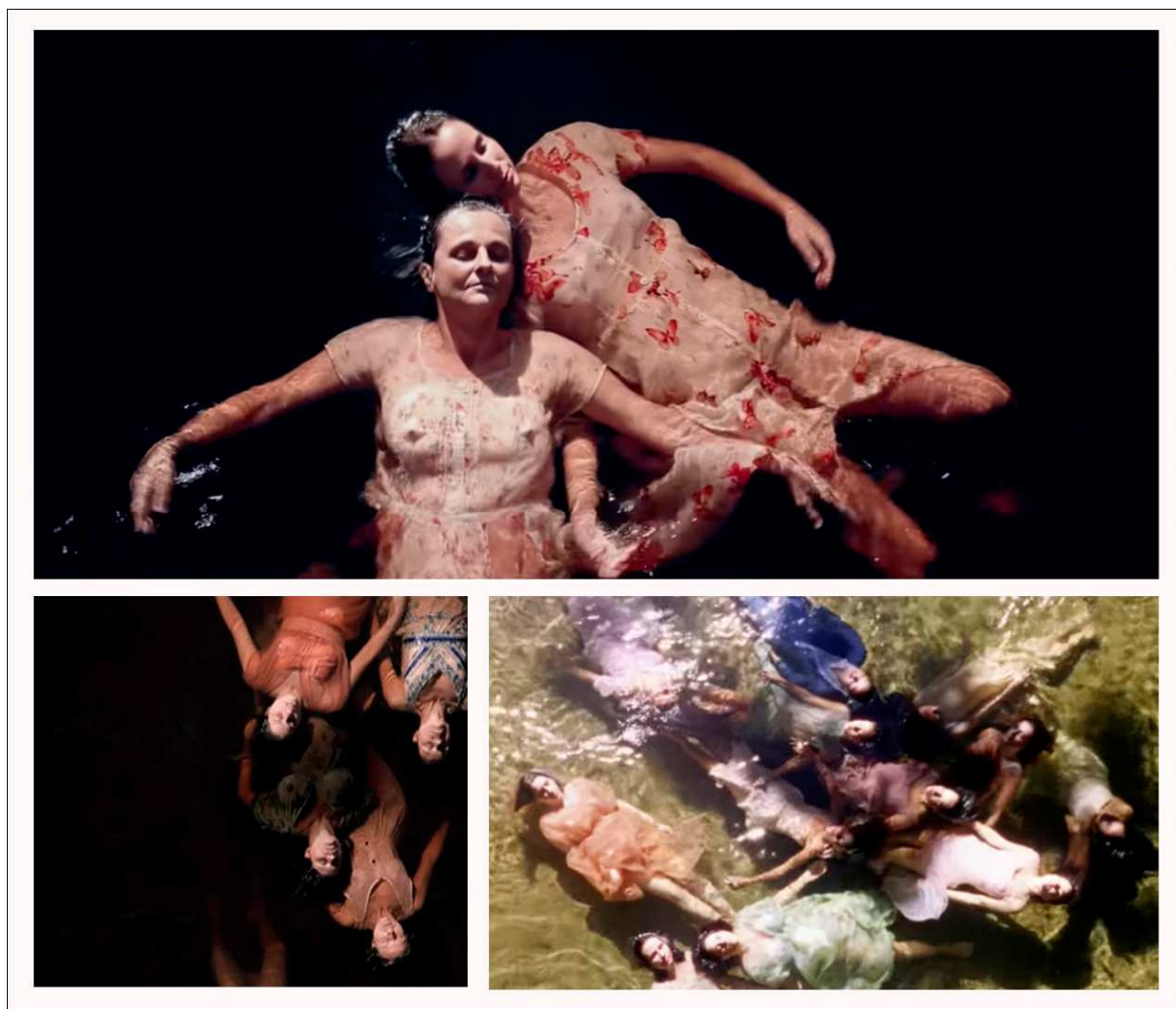


Figura 45 - Fotogramas. Petra, Li An e várias jovens com vestidos coloridos boiam, numa referência a Ofélia.

Depois da cena das Ofélias, Petra surge andando resoluta pelas ruas de Nova York. Uma música instrumental começa a ser tocada e ela dança, rodopiando pela cidade (Figura 46). “As memórias vão com o tempo, se desfazem. Mas algumas não encontram consolo, só algum alívio nas pequenas brechas da poesia”.

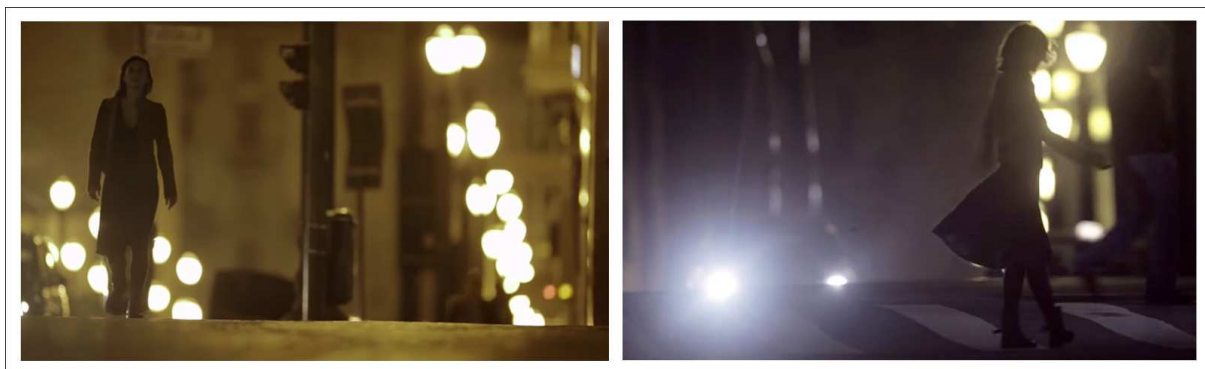


Figura 46 - Fotogramas. Petra dançando e girando na rua



Figura 47 - Elena, adolescente, rodopia

Mais rodopios e danças. Elena, iluminada, uma figura espectral, faz uma coreografia na qual se enrola em cordas (Figura 48). As amarras e a dificuldade da transição para a vida adulta são simbolizadas, no filme, por cordas, amarras que parecem querer limitar os movimentos. Não por acaso, a capa do livro do filme é uma mulher presa por cordas (Figura 49).



Figura 48 - Fotograma. Elena dança com uma corda



Figura 49- Capa do livro de *Elena*

Mas Petra não sucumbe a essas amarras, vence a pulsão de morte que de algum modo, mesmo sem ter consciência, rondava-a desde a infância e pode dançar, rodopiar livremente. Por essa perspectiva, está encerrado, finalmente, o seu trabalho de luto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos essas considerações com uma curta, mas significativa história vivenciada em Lisboa. Para nos familiarizarmos com o procedimento formal de defesa de dissertação, decidimos assistir algumas, na nossa Universidade. Assim, no final de 2019, pedi licença a Alexandre Ribeiro, mestrando de Artes Cênicas, para ouvi-lo falar sobre “O simbólico e o inconsciente na performance – Uma análise sobre a filosofia de Nietzsche em relação ao processo de criação do artista”. Ao final da apresentação, ele, que me conhecera naquela ocasião, convidou-me para, com os amigos, celebrar a aprovação. Depois do almoço comemorativo, fomos ao “Jardim da Alameda” e o grupo, para dar a vazão ao estado de ânimo festivo, pôs-se a dançar.

Aquela inesperada performance no parque me remeteu de imediato a *Elena*, mais especificamente à cena final em que Petra, depois de concluída a sua jornada, diz que as dores viram água, enquanto rodopia pelas ruas de Nova York. Lembrei-me, ainda, do texto “*As três metamorfoses do espírito*”, de autoria de Nietzsche, em que o filósofo elenca características de três seres – camelo, leão e criança – relacionando-as aos estágios pelos quais o espírito precisa galgar para livrar-se dos valores que não lhe são próprios e que o aprisionam. Ao chegar à última metamorfose, a da criança, o espírito aprende a ouvir a si mesmo, torna-se “uma roda a girar por si mesma”⁸⁸. Está conquistada, assim, a liberdade de tornar-se o que se deseja ser; espírito fluido e inocente para desprezar os valores que lhe são impostos e criar os próprios. Nesse estágio, sente-se a liberdade para dançar, brincar, criar. Pareceu-nos que aquelas pessoas, em um parque público, dançando uma música imaginária, eram a materialização do espírito da criança, livres de autocríticas e vergonhas.

É de se perguntar, entretanto, o que essa passagem tem a ver com a nossa pesquisa.

Por questões pessoais, que não convém serem esmiuçadas em sede de trabalho científico, me emocionam sobremaneira as pessoas que conseguem se livrar de autocríticas e vergonhas a ponto de se sentirem livres para dançar em um parque, no meio da tarde, por exemplo, com tudo de libertário que acompanha esse ato. Este é o paralelo que estabelecemos com a análise de *Elena*, em particular com a figura de Petra Costa, sua idealizadora.

⁸⁸ Nietzsche, 2018, p. 26.

Neste trabalho seguimos a trajetória de *Elena*, filme de Petra Costa por meio do qual revisita-se a vida de Elena, sua irmã, morta precocemente em razão de suicídio. Embora se trate de filme biográfico, sob a forma de documentário, assumimos desde o início tratar-se de obra complexa, a exigir decomposição analítica dos seus elementos fundamentais (imagens e sons) à procura de possibilidades interpretativas. Entre tais possibilidades pressupomos que o filme não seria sobre a personagem-título; esta serviria como guia para o desenrolar da história e que o foco deveria voltar-se para a sua criadora, Petra.

Com efeito, o filme, visto como a história de uma jovem talentosa que desejava ser atriz e que morreu cedo, figura, à primeira vista, como um revisitar à história da personagem-título. Contudo *Elena*, ao nosso sentir, encerra o processo de individuação de Petra, resultante do confronto entre histórias entrelaçadas física e psicologicamente.

A complexidade dessa relação fraterna, a princípio desfeita pela morte de Elena, demonstra ser crescente à medida que o ser ausente exerce dominância entre os elementos familiares sobreviventes, Petra e sua mãe, Li An. A propósito, Petra parecia não se dar conta da influência dessa irmã, sequer compreendia o quanto a presença espectral de *Elena* interferia nos seus desejos, inclusive alguns que lhe eram proibidos porque tinham a ver com desejos/escolhas da irmã que morrera (seus pais, por exemplo, diziam-lhe que não poderia morar em Nova York nem ser atriz – porque a irmã vivera lá e adotara essa carreira).

Assim, pareceu-nos que a “chave interpretativa” do filme deveria ser deslocada para a irmã sobrevivente, a fim de nos perguntarmos: como foi revisitar o passado (da sua irmã Elena e algumas das suas experiências); como ela, Petra, incorporou (mesmo sem saber) as inquietações decorrentes do processo melancólico que levou Elena ao suicídio; como tais inquietações reverberam em sua vida, suscitando dificuldades de toda ordem; e como foi necessário, depois de tudo, reviver a morte da irmã, cabendo-lhe *matá-la* outra vez. *Elena*, sob essa perspectiva, evidencia a trajetória de Petra: da condição de duplo à de sujeito.

Partimos, então, para a delimitação da nossa hipótese: a de que *Elena* poderia ter sido o instrumento utilizado pela cineasta para reconhecer não só a identificação que havia entre ela e a irmã (nutrida por ela mesma e com apoio nas referências

familiares), como também o processo através do qual pode fazer o seu trabalho de luto.

Deparamo-nos com uma dificuldade. Considerando que nosso objeto de estudo seria o filme, que não pretendíamos, nessa sede, desenvolver estudo psicanalítico sobre luto e melancolia, que nosso material seria formado por imagens, como lidar com esse material a fim de obter (possíveis) respostas?

A saída que encontramos foi analisar a película a partir de tudo o que estivesse nela (imagens, sons, efeitos, cortes etc.), correlacionar esses elementos entre si e interpretar o que estava sendo exibido de modo a recompor a narrativa imagética.

Focamos a análise na trajetória de Petra, sob duas óticas principais: a sensação de duplo que a acompanhou durante praticamente todo o filme e a superação do luto pela perda da irmã, que resultou na própria individuação. Ao estabelecermos esses temas, tivemos, evidentemente, que nos debruçar também sobre a história de Elena, porque para conseguir empreender essa jornada de autoconhecimento, Petra teve que mergulhar na história da irmã, tanto que a maior parte do filme é como Petra vê essa irmã. É através desse mergulho para conhecer Elena, que Petra compreenderá que ela pode trilhar seu próprio caminho.

As jornadas de Petra e de Elena possibilitaram ilustrar as diferenças entre as reações à perda de um objeto amado ou de uma abstração que esteja no lugar dele. A irmã que dá título ao documentário mergulha em estado de frustração e de baixa autoestima, desqualificando-se por acreditar não possuir competência para trabalhar com artes cênicas, sua grande paixão. Independentemente do que possa vir a fazer, Elena sente que a tristeza vai lhe acompanhar para sempre e que já não pode mais lutar contra esse sentimento, o que a leva a tirar a própria vida.

Petra também sofre a perda de uma pessoa querida, mas mergulha em si à procura de possibilidades que lhe ofereçam alternativas à autodestruição. A câmera passa a ser instrumento de registro da inquietação, da dor, do não saber como ultrapassar uma estranha sensação de duplo com a irmã e vencer a pulsão de morte, que a rondava desde a infância. Mas, como ela diz no documentário, encena a sua e a morte de Elena “para encontrar ar, para poder viver”. Assim, Petra realiza o trabalho de luto, a partir de sua produção artística, e ao dançar, nas cenas finais do filme, exprime a libertação das amarras que a oprimiam, tanto as decorrentes do ambiente familiar, quanto às incorporadas como espécie de pulsão de morte. A dança ao final

do filme, exprime a libertação das amarras que a oprimiam, tanto as decorrentes do ambiente familiar quanto as que ela própria se impunha.

Essas percepções, próprias de cada uma das irmãs, remetem àquelas preceituadas por Freud em torno das características distintivas do melancólico e do enlutado. Diante desse cenário *Elena* evidencia o modo peculiar que a cineasta adotou para – a um só tempo – enveredar pela recomposição história, afetiva e memorialística em torno da sua irmã, como serviu também à sua própria constituição como pessoa, mediante a necessária individuação que se impunha frente a essa irmã tão presente, embora espectral. O filme, portanto, ultrapassou os limites da criação originalmente estabelecidos (como narrativa sobre alguém) ao enveredar pela seara do autoconhecimento e da autoafirmação (da criadora, ela mesma tornando-se objeto e beneficiária da obra).

Por outro lado, a despeito do esforço aqui empregado, haveria muito – ainda – a dizer acerca de *Elena*. Temas como luto, melancolia e suicídio exigem do pesquisador amplo repertório, até porque desde sempre habitaram a experiência humana, tanto individual quanto coletiva. Mesmo recorrentes, a cada manifestação possibilitam novas indagações – as quais revelam, sem dúvida, novas dificuldades.

Assim, a perspectiva freudiana que lhe serve de norte demandaria muito mais do que foi possível apresentar. Seria necessário desenvolver investigação mais aprofundada sobre os temas propostos, o que ampliaria a discussão ora iniciada. Seria necessário, também, aprofundar as inter-relações com os diversos elementos que perpassam o filme extraídos da literatura, das artes plásticas, do cinema etc., inclusive com o propósito de ampliar as percepções em torno do luto e da melancolia.

Portanto não podemos deixar de afirmar que este estudo apresenta *lacunas*. De todo modo encontramos (algum) conforto ao relembrar que nenhuma pesquisa científica assume como pressuposto oferecer a “última palavra” sobre qualquer objeto de estudo; logo, é possível que essas lacunas estimulem outras iniciativas complementares à presente.

REFERÊNCIAS

- Acciaiuoli, M. & Babo, M. A. (Coord.) (2011). *Arte e Melancolia*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Comunicação e Linguagens.
- Andersen, Hans (2010). *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Antelo, Marcela (2014). Elena de Petra, em *Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, p. 34-37.
- Aristóteles (335 a. C.). Problemas. Trad.: Ester Millán. Editor digital: Titivillus.
- Aumont, Jacques. (2012) *A estética do filme*. Trad.: Marina Appenzeller, Campinas: Papyrus.
- Bachelard, Gaston (1997). *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Danesi, A. São Paulo: Martins Fontes.
- Bentes, Ivana (2014). Da ressurreição dos mortos, em *Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, p. 44-51.
- Brum, Eliane (2014). Em busca do próprio corpo, em *Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, p. 16-21.
- Calheiros, Sandra (2014). *Melancolia: da perda do objeto ao luto impossível em Freud e André Green*. Dissertação de mestrado em Psicologia Clínica da Universidade de Brasília, Brasília.
- Chauí-Berlinck, Luciana (2008). *Melancolia e contemporaneidade*. Cadernos Espinosanos, (18), 39-52. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9012.espinosa.2008.89331>. Acedida em 12 de janeiro de 2023.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (2006). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad.: Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Cordás, Táki (2017). *História da melancolia*. Porto Alegre: Artmed.
- Costa, Petra (2012). *Elena: entrevista com a diretora Petra Costa* (entrevista a Juliana Varela). Disponível em: <https://www.guiadasemana.com.br/cinema/noticia/elena-entrevista-com-a-diretora-petra-costa>. Acedida em 21 de novembro 2021.

Costa, Petra (2013a). “Petra Costa fala sobre o documentário Elena” (entrevista a Francisco Russo). Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-102960/>>. Acedida em 20 de maio de 2022. AdoroCinema, 09 de maio de 2013.

_____. (2013b). Debate promovido pela Livraria Cultura de Porto Alegre, entre Petra Costa, Jorge Furtado e Eduardo Bueno. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_AXnzt0HdWA. Acedido em 21 de novembro de 2021.

_____. (2013c). Debate promovido pelo Itaú Cultural São Paulo, entre Petra Costa, João Moreira Salles e Daniela Capelato. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VjnZo51Blx8&t=12s>. Acedido em: 21 de novembro de 2021.

_____. (2014a). “Pecado Original”. Elena. Direção de Petra Costa (Encarte DVD). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 23-26, 2014.

_____. (2014b). “O mergulho de Petra Costa” (entrevista a Michel Laub). Elena, o livro do filme de Petra Costa. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, p. 54-65.

_____. (2015). Debate promovido pela Faculdade de Filosofia, da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=l-5S0Zd36_Q. Acedido em 20 de novembro de 2021.

_____. (2016a). “Petra Costa – Só tento retratar o que sinto como mulher” (entrevista a Paulo Portugal). Disponível em: <https://online.sapo.pt/515457>. Acedida em 18 de maio de 2022. Jornal I, 3 de Julho de 2016.

_____. (2016b). “Petra Costa totalmente livre” (entrevista a Mully Lacombe). Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/petra-costa-diretora-de-olmo-e-a-gaivota-naspaginas-vermelhas>>. Acedida em 19 de maio 2022. Revista TPM, 17 de fevereiro de 2016.

_____. (2020a). Petra Costa (entrevista a Beatriz Amendola). Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/reportagens-especiais/petra-costa-quem-e-a-diretora-indicada-ao-oscar-por-democracia-em-vertigem/#cover>>. Acedido em 25 de julho de 2020.

_____. (2020b). Petra Costa (entrevista a Rodrigo Fonseca). Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/p-depop/petra-costa-nas-franjas-esteticas-de-elena/>>.

Deleuze, Gilles. Bergsonismo. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

Deleuze, Gilles & Guatarri, Félix (1997). Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 05. Trad.: Peter Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34.

Desnoes, Edmundo (2014). Hamlet contra Quixote, em *Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, p. 38-41.

Estellita-Lins, Carlos. A reinvenção da vida, em *Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, p. 74-83.

Freud, Sigmund (2010). Luto e Melancolia. In: *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

Haustrate, Gaston (1991). *O guia do cinema: iniciação à história e estética do cinema*. Tomo 1, 1895- 1945. Trad.: Moura, R. Lisboa: Pergaminho.

Gonçalves, Raquel (2020). *Elena em Petra: o infamiliar na narrativa (auto)biográfica no cinema*. Dissertação de mestrado em Psicologia da Universidade de Fortaleza.

Jorge, Marco Antonio. *Fundamentos da Psicanálise: de Freud a Lacan. A clínica da fantasia*. Editora Zahar, vol. 2. Versão eletrônica (Kindle).

Lins, Consuelo (2007). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lopes, Joyce (2022). O percurso passional de Elena: da esperança à melancolia. Estudos Semióticos [online], volume 18, número 1. São Paulo, p. 135/148. Acedida em <https://www.revistas.usp.br/esse>.

Machado, Arlindo (1997). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus.

_____. (2011). “Novos territórios do documentário”. Disponível em http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf. Acedido em 20 de fevereiro de 2017.

Morin, Edgar (1970). *O cinema ou o homem imaginário*. Trad.: Vasconcelos, A. Lisboa: Moraes Editora.

Nascimento, Edna & Leonel, Maria (2008). *Frente a “o espelho” de Machado e de Guimarães Rosa*. Revista da Anpoll, v. 2, n. 24. Acedida em <https://doi.org/10.18309/anp.v2i24.44>.

Nichols, Bill (2016). *Introdução ao documentário*. Trad.: Mônica Martins. Campinas: Papirus.

Penafria, Manuela (2009). *Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso SOPCOM. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>

Rivera, Tania (2008). *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Ramos, Fernão (2013). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Rocha, Livia (2015). *A morte de Ofélia, de Eugène Delacroix: teatro, pintura e gestualidade*. Dissertação de mestrado em Artes da Universidade de Brasília, Brasília.

Sandra, Edler (2019). *Luto e melancolia: a sombra do espetáculo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Santa Clara, Carlos (2009). *Melancolia: da Antiguidade à Modernidade - uma breve análise histórica*. Mental [online], Barbacena, v. 7, n. 13.

Sevcenko, Nicolau (2014). Elena de Troia, Elena de Nova York, em *Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, p. 12-13.

Silva, Suellen (2018). *Morrer, gestar, renascer: estetização e autorrepresentação nos documentários Elena e Olmo e A Gaivota*. Tese de doutorado em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

Shakespeare, William (1996). *Hamlet*. Trad: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM.

Sófocles (2013). *Ájax*. Tradução do grego e notas: Pereira, Maria Helena. Lisboa: Fundação Gulbenkian.

Sontag, Susan (1986). *Sob o signo de Saturno*. Trad. Capovilla, A. & Poli, A. Porto Alegre: L&PM Editores.

Xavier, Ismail (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra.