

## **Memória fotográfica: Investigações da linguagem ensaística em “Elena”, de Petra Costa<sup>1</sup>**

Bianca do Rêgo SILVA<sup>2</sup>

Felipe Corrêa BOMFIM<sup>3</sup>

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

### **Resumo**

O artigo investiga através do campo das visualidades e afetos, as potencialidades do longa-metragem "Elena", de Petra Costa, como desdobramento do domínio do filme-ensaio. Para desenvolver esta reflexão, examinamos a encenação, a direção de fotografia e suas relações em uma das cenas mais emblemáticas do filme. Em consonância aos estudos de Antonio Weinrichter López e Francisco Elinaldo Teixeira, evidenciamos a presença de elementos ensaísticos no filme, uma vez que a sequência analisada se passa inteiramente no inconsciente da diretora.

**Palavras-chave:** Documentário contemporâneo; Documentário nacional; Petra Costa; Elena; Filme-ensaio.

### **Considerações Iniciais**

Inaugurado pelo filósofo francês Michel de Montaigne, o conceito “ensaio” como registro de experiências enquanto vias de conhecimento é proveniente do ramo da literatura. Ainda no século XX cineastas como Jean Luc-Godard e Chris Marker, de certa forma, traduzem características do ensaio literário para o cinema. Mesmo aparecendo em meados do século passado, o filme-ensaio ainda é um conceito em formação, e, apesar de divergências, pode-se listar algumas definições inerentes ao ensaísmo: a subjetividade, a formação de um discurso, o uso de dispositivos díspares, entre outros (WEINRICHTER, 2015: 50-3).

No cinema brasileiro contemporâneo, ou mesmo no cinema latino-americano, podemos observar uma crescente produção e discussão acerca de documentários mais subjetivos e sensíveis como Santiago (João Moreira Salles, 2007) e Nostalgia da Luz (Patricio Guzmán, 2010), filmes que discutem assuntos político-sociais, mas, com abordagens que priorizam pontos de vista mais pessoais.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

<sup>2</sup> Graduanda do Curso de Comunicação Social – Cinema e Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, e-mail: biancarego.42@gmail.com

<sup>3</sup> Docente do Curso de Comunicação Social da Universidade Anhembi Morumbi. Doutorando em Mídias, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e-mail: felipecorreia.bomfim@gmail.com

Essas recentes produções voltadas à um olhar mais subjetivo e participação direta do realizador recebe nomenclaturas diversas para tentar classificá-los: autobiografia, filme em primeira pessoa, documentário performático ou até mesmo filme-ensaio. Ao longo desse estudo buscaremos sublinhar as dinâmicas que envolvem a categorização do documentário “Elena”, apontar para as dificuldades em criar uma definição conclusiva para o filme-ensaio, além de ressaltar quais são as suas características particulares.

Os desdobramentos da narrativa de “Elena”, como o uso da narração em primeira-pessoa feita pela própria diretora, a *performance* e as indagações suscitadas a partir dessa abordagem autobiográfica são ressonâncias do ensaio fílmico. Portanto, além de analisar quais são os discursos e texturas presentes na narrativa vamos também nos aprofundar aonde e de que forma a linguagem e estética do filme se aproximam do conceito de filme-ensaio. Por outro lado, evidenciaremos suas disparidades como a ausência de reflexividade que normalmente o ensaio compreende e como esse autoquestionamento fílmico não se faz presente em “Elena”.

O filme-ensaio marca a maturidade de expressão uma vez que a narrativa fictícia do cinema convencional pode ser vista como um espaço de pouca inovação estilística ao considerarmos que se reproduz a repetição constante de fórmulas narrativas. A “forma que pensa” (GODARD, 1989) tem o potencial para gerar conhecimento através da reconstrução da realidade. Muito mais interessante do que validar uma tese pré-concebida anteriormente ao filme, o ensaio permite-se ir se transformando ao longo do próprio processo de filmagem e assim, se percebe que separar realidade de encenação é irrelevante para o produto discursivo final. Ou seja, a abordagem ensaística produz uma linguagem mais honesta e significativa do que o modo tradicional de se contar uma história.

Cineastas como Petra Costa, ou mesmo Patricio Guzmán, no Chile, apresentam obras relevantes e inovadoras no cenário sul-americano que merecem devida análise e atenção. Desta forma, além de aprofundar nossa pesquisa neste domínio fílmico que vem conquistando um reconhecimento crescente, optamos por abordá-lo por meio do campo das visualidades, área ainda pouco estudada nos estudos de cinema no Brasil.

### **Dimensão e experiência do sensível**

As primeiras sequências de “Elena” caminham de maneira bastante linear. Sabemos como foi a infância e a adolescência de Elena, a irmã mais velha da diretora Petra Costa – desde como os pais delas se conheceram, o envolvimento político da família durante a ditadura militar, a infância clandestina e o começo da carreira de atriz da Elena ainda na adolescência. Quando Elena é aceita por uma universidade em Nova Iorque, mãe e filhas se mudam juntas para os Estados Unidos. De modo muito sutil, a narrativa já buscava construir uma imagem de Elena como uma moça obsessiva com seu trabalho artístico, porém insegura e insatisfeita com os resultados que alcançava. Apesar do talento, depois de uma crise, Elena começa um tratamento com Lithium, ainda em Nova Iorque. O tratamento não tem tempo de surgir efeito e Elena acaba se suicidando um mês depois, em 1990. Após esse evento, o filme começa a tomar outros rumos e ao trazer imagens de arquivo de Petra adolescente correndo por um gramado, vemos uma mudança de foco. A narrativa do filme desprende-se da vida da Elena e enfoca na vida de Petra, que havia apenas 7 anos quando a irmã morreu. Percebemos como Elena se fez muito presente na vida da diretora. Petra também escolhe cursar teatro em Nova Iorque e diz se identificar muito com os escritos dos diários da irmã. Através de entrevistas presentes no filme, descobrimos que a mãe delas, Lian, passou pelas mesmas aflições quando jovem. Ou seja, a partir desse momento o filme reforça muito a ideia de conectividade entre a vida dessas três mulheres, focando, principalmente, em Petra.

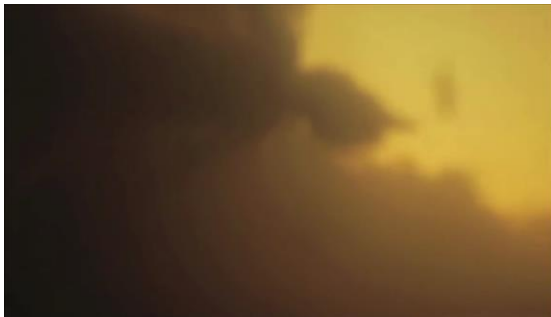
Nas sequências seguintes, notamos a presença frequente do elemento água, além de evidentes relações com a dificuldade de respirar, símbolos que denotam a angústia das personagens no filme, em particular, a entrevista com Lian, realizada dentro de uma banheira. Neste momento temos uma das sequências mais emblemáticas da narrativa, a penúltima cena do filme, em que observamos diversos corpos femininos, inclusive o da diretora, boiando no rio ao som da música “I Turn to Water” da americana Maggie Clifford.

A sequência é dividida em dois momentos, antes e depois do que vamos chamar de imagem-síntese – um plano na metade da cena, em que aparece uma moça com vestido florido se movimentando suavemente na água, de olhos fechados.

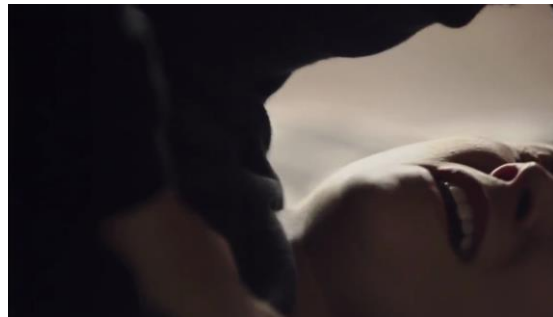


*Figura 1 Still do filme "Elena" 2012; imagem-síntese na análise*

Antes da imagem-síntese, no início da sequência, vemos imagens de mulheres na água sempre com algum grau de obstrução na visão: seja pela água turva, por causa de um enquadramento fechado, ou por um desfoque. A câmera filma dentro da água esses corpos e a luz vem de cima, da superfície. Por este motivo os corpos estão sempre parcialmente iluminados, o que contribui para a falta de nitidez da cena. A paleta de cores é composta por tons mais terrosos, como amarelo e laranja. Intercalando com esses planos de mulheres sem identificação na água, temos planos da diretora Petra



*Figura 1 Still do filme "Elena", moça sem identificação*



*Figura 2 Still do filme "Elena", Petra Costa*

Costa em uma locação fechada, com dificuldades para respirar. Os planos da diretora demonstram uma grande angústia: são planos fechados; detalhes das mãos, boca, sempre em movimentos que denotam aflição. Vemos, na montagem, a diretora em pedaços, sobreposta com imagens dessas mulheres submersas na água. Para Weinrichter, essa disposição de materiais é um dos princípios do ensaísmo: a montagem de proposições. “Uma montagem entre imagens que não segue o mesmo princípio do cinema convencional: a sequencialidade estabelecida não cria uma continuidade espaço-temporal e causal, senão uma continuidade discursiva” (WEINRICHTER, 2015: 60). Se a imagem não remete a que a precede ou a que a segue por razões de continuidade

espaço-temporal, qual é o motivo delas estarem sobrepostas? No caso de “Elena” e destas cenas finais marcadas pelo elemento da água em contraposição à falta de ar, estamos vendo o afogar da diretora, que dito em voz *off* na cena anterior: “Elena, (...) me afogo em você, em Ofélias”, e, “Enceno nossa morte... para encontrar ar. Pra poder viver”. É uma encenação desse mergulho na memória, um afogar-se em si mesma, uma representação de Elena, de Petra, de Lian e de todas as outras mulheres anônimas que aparecem na sequência como um todo e que fazem uma alusão ao público através da personagem shakespeariana, Ofélia, que se suicida afogando-se no rio na peça *Hamlet*.

Em relação à imagem-síntese, podemos dizer que ela é a epítome do que a sequência representa no filme. Os planos anteriores possuíam um ritmo mais acelerado e turvo, esse plano muda a situação completamente – vemos uma moça se movimentando em um plano geral, a câmera está fora da água, não há nada impedindo a visão do que está acontecendo. Um dos elementos responsáveis por essa percepção é a luz abundante do plano. Tal luz sugere a presença de dois focos: um ao fundo, agindo do lado esquerdo da imagem, e, outro do lado direito como se emanasse da própria personagem na água, uma vez que não há sombras no seu rosto ou corpo, e, a luz flui a partir dela. Richard Dyer descreve a diferença entre brilho (*shine*) e a emanção de luz (*glow*) da seguinte forma: “Elas emanam luz ao invés de brilhar. A luz de dentro ou de cima parece ser o suficiente para o corpo. Brilho, por outro lado, é luz refletindo na superfície da pele” (DYER, 1997: 122). A personagem não brilha, a luz não é refletida nela, mas sim, surge a partir de seu ser. A personagem emana luz, atribuindo um aspecto de imagem etérea para a plasticidade do plano. Dessa forma, reforça a ideia de que essa sequência acontece somente no inconsciente da diretora, como discutiremos a seguir.

Após a imagem-síntese os planos ficam mais nítidos, conseguimos identificar as personagens e o ritmo diminui. Os planos detalhe de Petra em outra locação não estão mais intercalados com as cenas da água. Agora a própria realizadora (e sua mãe) estão também sendo levadas pela correnteza. Neste momento Petra diz em voz *off* “E pouco a pouco... As dores viram água... Viram memória...”. Se antes a água era turva e as imagens confusas, com o tempo, as memórias ficam mais claras e a dor mais suportável.

A presença da figura da diretora na construção fílmica, que traz para a tela sua escritura pessoal através do seu corpo e voz, revela dessa forma seus atos de pensamento, elemento intrínseco ao filme-ensaio “pois sua espinha dorsal se constitui

da articulação de cinema e pensamento e, mais específica e concretamente, como isso ocorre de filme para filme, de ensaísta para ensaísta” (TEIXEIRA, 2015: 19).

### Considerações Finais

A sequência analisada mostra uma grande sensibilidade da realizadora em relação à imagem apresentada. Todo plano tem uma cadência que, junto à música tema, apresenta de modo não-verbal o sentimento da diretora que se faz presente, inclusive, frente à câmera. Esse sentimento, essa angústia é mostrada através das texturas, das cores, das atrizes, da dimensão plástica, extrapolando o verbal.

A música “I Turn to Water” composta especialmente para o filme, também ressoa a importância da água na sequência. Inspirada em uma novela de Guimarães Rosa<sup>4</sup>, a letra, assim como no texto original, diz “Estou adoecida de amor. Põe a mão... em mim... viro água”. De certo modo, podemos relacionar o “virar água” com o mergulho no inconsciente que essa passagem mostra. Como uma das sequências mais particulares do longa-metragem, podemos deduzir que a encenação dessa cena seja algo completamente interior e subjetivo da diretora. Até o momento de descrição sobre a morte da Elena no filme, a maioria das cenas são factuais, pautadas no mundo histórico: conhecemos o passado dos pais das duas irmãs, a infância clandestina, o nascimento da Petra, a ida à Nova Iorque, etc, de forma mais objetiva. Não há razões factuais da história para a existência dessa sequência. Ou seja, inferimos que a cena se passa inteiramente no inconsciente da realizadora. A situação nos coloca novamente no cerne de uma das especificidades do ensaio audiovisual que é a “questão da relação com o tempo e com a memória e a capacidade que têm os cineastas, através da montagem, de trabalhar na fronteira das imagens materiais, dos fotogramas e das imagens psíquicas” (GERVAISEAU, 2015: 112).

Essa montagem, através da encenação, também acontece em outros momentos do filme. Em uma cena anterior a que analisamos, vemos Lian representando como encontrou a Elena morta no próprio apartamento da família anos atrás. A cena possui

<sup>4</sup> A letra da música foi inspirada em um trecho da novela Dão-Lalalão, publicada no livro “Corpo de Baile”, escrita por Guimarães Rosa. A informação se encontra nos extras da versão americana do DVD, e, nas redes sociais oficiais do filme. No site, o trecho completo da imagem-síntese ao som da música tema, é acompanhado pela seguinte descrição: “Uma Ofélia mergulhada em seus pensamentos, sonhos e desafios do ‘vir-a-ser-mulher’. Clipe de texto de Guimarães Rosa, importante autor brasileiro, que influenciou Elena em seu teatro, inspirou Petra a trabalhar a personagem de Shakespeare no filme e foi adaptado por Maggie Clifford nesta música.” Disponível em: <<http://www.elenafilme.com/noticias/extras-elena/>> Acesso em: 15/04/2017.

apenas dois planos, um filmado com um dispositivo analógico<sup>5</sup> e outro gravado com uma câmera digital, que passam sensações muito distintas entre si. O primeiro plano, filmado com o dispositivo analógico, começa com um movimento de câmera na sala do apartamento vazio, indo da direita para a esquerda com a voz *off* de Lian descrevendo detalhes do dia em que Elena morreu. O segundo plano, gravado com o dispositivo digital, segue quase o mesmo movimento de câmera também na sala, porém agora Lian está fisicamente em cena, narrando e encenando como encontrou a filha no apartamento. Enquanto vemos as gravações com a câmera analógica do apartamento vazio no primeiro plano, realmente parece que estamos em um outro tempo - apesar dos objetos de cena, idênticos aos do plano posterior e claramente contemporâneos. E, quando estamos vendo a Lian no plano seguinte gravado com a câmera digital, imediatamente temos uma noção de tempo presente. Tudo isso, somente por causa dos dispositivos escolhidos, retomando a ideia de imagem psíquica, de Henri Arraes Gervaiseau.

A fragmentação da montagem é muito precisa no filme, pois retrata uma situação traumática que necessita de uma representação não apenas descritiva, mas que faça com que o público a identifique de maneira mais evocativa do que representacional. Toda memória possui uma carga emocional, e especialmente os eventos traumáticos “exigem um estilo de representação modernista, porque as estratégias de fragmentação, descontinuidade (...) que caracterizam o modernismo são também traços da experiência de um acontecimento traumático” (WHITE, 2015: 86). As duas cenas aqui retratadas são exemplos da descontinuidade do fluxo de memória frente a esse evento traumático na família. O uso dos dispositivos na cena da Lian que desfragmentam a continuidade temporal e a sequência das mulheres na correnteza. Ambos segmentos não possuem razões efetivas para a história, nem podem ser consideradas representativas para ela. Por outro lado, acreditamos que tais sequências podem evocar emoções e afetos frente à totalidade objetiva do discurso histórico. Alinhados a essa disparidade com o discurso histórico, nos deparamos com o domínio do ensaio que

é avesso a toda sistematização e totalização, à sua apreensão enquanto unidade lógica e totalidade orgânica; não domesticável em sua forma ele, assim, se constitui como uma espécie de selvagem, de “pensamento selvagem” em pleno exercício da abstração. Quanto à compulsão de contar história de um cinema narrativo, preso ao relato, sua domesticação se deu há muito tempo e, por mais

<sup>5</sup> Pela textura da imagem, acreditamos ser um filme de bitola 16mm.

---

transformações por que tenha passado, permaneceu aferrado a essa espécie de imperativo (TEIXEIRA, 2015: 15).

Podemos observar como a cena analisada, em particular, possui uma ressonância clara com características consensuais de um filme-ensaio. Porém, devemos lembrar que tal conceito é considerado ainda bastante fugidio e, neste impulso, se desdobra em diversas nomenclaturas, como autobiografia, filme em primeira pessoa ao ponto de flertar, em alguns casos, com o documentário performático. Ao considerarmos a miríade de leituras possíveis para uma obra como “Elena”, cabe salientar que, em particular, os segmentos finais do filme, se aproximam dessas definições e, por outro lado, outros segmentos de sequências anteriores, concomitantemente, se distanciam.

Para José Moure (2004: 28) a condição ensaística de uma obra decorre da combinação ao fazer “imperceptíveis as costuras, do documentário e da ficção, de documentos gráficos ou referências pictóricas e cenas interpretadas por atores”. Podemos observar toda essa fluidez na montagem das cenas, que ora está no presente, narrando fatos e mostrando documentos históricos (como a autópsia do corpo da Elena ou a avaliação psicológica da Petra nos anos 90), e ora está no inconsciente da diretora, mostrando imagens psíquicas com significados que extrapolam os eventos factuais.

Considerando, em particular, essas cenas finais e o teor plástico das imagens e construção sonora, podemos afirmar que o filme aponta para uma aproximação com o ensaio. Enriquecendo a discussão acerca de uma produção audiovisual ensaística no Brasil, e, tratando assuntos traumáticos com muita sensibilidade e rigor técnico e simbólico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das letras, 2003 [1985]. 318 p.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Trad. Ruben Caixeta de Queiroz et all. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DYER, Richard. **The Glow of White Women**. In: White: Essays on Race and Culture. DYER, Richard, p. 122-142. Reino Unido: Routledge, 1997.

FREIRE, Marcius; PENAFRIA, Manuela (Ed.). **Doc On-line**, revista digital de cinema documentário, n. 19, Março 2016. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em 22 de set. 2016.



---

GERVAISEAU, Henri Arraes. **Escrituras e figurações do ensaio**. In: O ensaio no cinema. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. TEIXEIRA, Francisco E. (Org.) p. 92-118. São Paulo: Hucitec, 2015.

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

MONTAIGNE, Michel de. **Montaigne Vol. I**. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

MOURE, José. **Essai de définition de l'essai au cinema**. In: Suzanne Liandrat-Guigues & Murielle Gagnebin (orgs.) *L'essai et le cinema*, cit., p.28.

NICHOLS, Bill. **A voz no documentário**. In: RAMOS, Fernão (Org.) *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. Vol. 2. São Paulo: Senac, 2005.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao documentário**. 3 ed. Campinas: Papyrus, 2005.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** Senac: São Paulo, 2008.

TEIXEIRA, Elinaldo. **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O Ensaio no Cinema – Formação de um Quarto Domínio das Imagens na Cultura Audiovisual Contemporânea**. São Paulo: Hucitec, 2015.

TERRON, Joca Reiners; LAUB, Michel (Ed.). **Elena - o livro do filme de Petra Costa**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

WEINRICHTER, Antonio. **Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio**. In: O ensaio no cinema. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. TEIXEIRA, Francisco E. (Org.) p. 42-91. São Paulo: Hucitec, 2015.

WHITE, Hayden. Cf: Antonio Weinrichter López. **Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio**. In: O ensaio no cinema. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. TEIXEIRA, Francisco E. (Org.) p. 86. São Paulo: Hucitec, 2015.