
***Elena* sai da clandestinidade: o modo de ser feminino no filme-ensaio de Petra Costa¹**

Letícia Benevides Araújo ALMEIDA²
Alexandre Tadeu dos SANTOS³
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

Resumo

Elena (2012) é o filme-ensaio brasileiro dirigido por Petra Costa. A narrativa é construída de forma íntima e sensível, permitindo olhar para o suicídio sem amenidades, abraçando esse tema que tem pouca abertura em nossa sociedade. A diretora parece desvelar um modo de ser feminino particular ao produzir o filme por meio de memórias filmadas, cartas em áudios de sua irmã mais velha e pensamentos em fluxo de consciência de Petra. Partindo deste recorte, pretende-se refletir sobre o modo de ser feminino a partir do filme-ensaio *Elena* (2012). Para dar base a tal perspectiva, será utilizada como metodologia a análise fílmica abordada por Jullier; Marie (2009) e Aumont (2004) como forma de análise da fatura fílmica que dê relevo às escolhas autorais, as quais serão interpretadas à luz dos estudos de Heidegger (2002), um esforço hermenêutico que nos permita observar um possível devir-mulher.

Palavras-chave: filme-ensaio; feminino; modo de ser; análise fílmica; *Elena*.

Introdução

O primeiro longa dirigido por Petra Costa é, ao mesmo tempo, uma carta para a sua irmã mais velha, Elena. Quem assiste é convidado a vivenciar Elena, sentir suas vitórias, se alegrar junto a ela, 'dançar com a lua' e ser atravessado pelas dificuldades do devir-feminino. A linguagem ensaística foi capaz de desvelar as experiências femininas de Petra e Elena por meio de gravações caseiras, fotografias da família, vídeos em fita-cassete e entrevistas combinadas em uma montagem fluida. As vivências de Petra se misturaram com as minhas e essa possibilidade de ser ocupada por Petra me instigou na realização do presente artigo. Minha reflexão busca apreender o modo de ser feminino no filme-ensaio *Elena* (2012), dirigido por Petra Costa, observando uma possível feitura

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FIC-UFG, e-mail: leticiabene.a@gmail.com.

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Publicidade e Propaganda da FIC-UFG, e-mail: alexandre@ufg.br.

particular de uma realizadora mulher cujo objeto também é atravessado por um ser-feminino. Além do modo de ser feminino, presente na questão, me interessa, especialmente, o fato de *Elena* (2012) ser um dos poucos longas brasileiros dessa categoria dirigidos e roteirizados por uma mulher.

Parto da hipótese de que existe muito mais que uma linguagem específica feminina, mas sim, um modo de ser feminino que atravessa o cinema realizado por mulheres. Não me tomo como um indivíduo apenas, mas como um modo de ser-no-mundo (HEIDEGGER, 2002) – do qual compartilho apenas aquilo de que me ocupo e que me ocupa também, segundo uma estrutura existencial particular e afinações de espírito determinadas por minha condição de feminino –, essa forma como afino o meu horizonte de possibilidades conduz meu ser e esse mundo que o cerca e o elide nessa ocupação com as coisas dadas no seu horizonte de possibilidades (HEIDEGGER, 2002). Dessa forma, acredito que *Elena* (2012) rompe com a visualidade do cinema brasileiro tradicionalmente dominado por homens brancos. Lançando mão da sua livre pulsão expressiva como um processo autorreflexivo (mas não necessariamente apropriador de consciência) impulsionada pelo suicídio de sua irmã mais velha. Tal experiência é vivenciada por Petra de uma forma ensaística e contravisual.

A análise fílmica, fundamentada pelos autores Laurent Jullier e Michel Marie (2009); Jacques Aumont e Michel Marie (2004), servirá de base para observar as manifestações da liberdade de espírito no cinema ensaístico em contraposição aos modelos narrativos conhecidos, especialmente na obra *Elena* (2012), a fim de observar diferenças na forma tradicional de fazer cinema, além de investigar o que se aproxima ou se distancia da razão instrumental.

Em um primeiro momento, pretendo fazer uma revisão bibliográfica do conceito de filme-ensaio e do conceito de modo de ser, para, em seguida, refletir sobre esse possível devir-mulher no *Elena* (2012). Com essa fundamentação, partirei para a apreensão das complexas relações que se estabelecem entre o cinema realizado por mulheres e o modo de ser feminino. Por fim, realizarei uma análise fílmica a partir dos autores Laurent Jullier e Michel Marie (2009); Jacques Aumont e Michel Marie (2004),

que servirá de base para observar as manifestações desse possível modo de ser feminino na obra *Elena* (2012).

Elena, sonhei com você esta noite: o filme-ensaio

O filme-ensaio é um estilo que se distancia das categorias conceituais e busca pensar com o cinema, exercitando a liberdade expressiva a partir de diferentes linguagens que se tornam acessíveis com o fazer cinematográfico. Mas, para compreender este estilo, é preciso observar primeiro a sua origem como linguagem: o ensaio. Theodor Adorno (2003) afirma que o ensaio estimula a “liberdade de espírito”:

[...] o ensaio provoca resistência porque evoca aquela liberdade de espírito que, após o fracasso de um Iluminismo cada vez mais morno desde a era leibniziana, até hoje não conseguiu se desenvolver adequadamente, nem mesmo sob as condições de uma liberdade formal, estando sempre disposta a proclamar como sua verdadeira demanda a subordinação a uma instância qualquer. O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. (ADORNO, 2003, p.16).

Assim como uma criança, no ensaio, o autor se permite expressar como em um fluxo de pensamentos, com fragmentados, sem compromisso com a coerência, desordenado, mas expondo o produtor em sua autenticidade ou nas fendas da estrutura fílmica e textual, mais ou menos expostas na pulsão criativa. Adorno (2003) acredita que o ensaio estimula o pensamento crítico, que é livre, mistura diversos modos de expressão e trabalha com o que existe no alcance do autor. Diferente do pensamento cientificista, positivista e estruturalista, o ensaio não tem a pretensão de achar uma verdade absoluta ou organizar o conhecimento, mas de traçar um caminho sem compromisso com o que é universal. Segundo Adorno:

O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. (ADORNO, 2003, p.16)

É essa carência de rigor com o universal, com a linearidade da narrativa, com o fazer dogmático e com as regras que faz o ensaio encontrar sua unidade através dos seus próprios fragmentos. O ensaio é crítico e expõe um conteúdo perscrutador, que tensiona o indivíduo e as barreiras do estilo e da forma. Esse modo ensaística também é encontrado no cinema, que, com a potência do fluxo de pensamento, parte de uma combinação de conteúdos distintos que se relacionam sem rigor e linearidade. *Elena* (2012) faz o mesmo caminho ao se valer de técnicas não convencionais para aproximar o público da narrativa e conduzi-lo em uma reflexão visceralmente autoral.

Timothy Corrigan (2015), ao desbravar esse estilo filmico, também parte do fazer ensaístico. O autor identifica que o ensaio "executa uma apresentação performativa do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são subsumidas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública". (CORRIGAN, 2015, p. 10). Petra Costa vai a procura de sua irmã mais velha, uma jornada que parece íntima e pessoal, mas explora temas públicos como depressão, suicídio e o corpo feminino. Todo esse fluxo de pensamento é narrado pela diretora em uma voz pneumática que parece sussurrar no ouvido, dando a impressão de estar chegando mais perto.

Para Corrigan (2015), essa voz *over* do produtor sempre presente é a primeira circunstância que define o ensaio no cinema – embora não seja uma característica sempre presente. O ensaístico “[...] estende-se e equilibra-se entre a representação abstraída e exagerada do eu (na linguagem e na imagem) e um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta.” (CORRIGAN, 2015, p. 19).

Expor os pensamentos de forma fluida, seja no papel ou na tela do cinema, demanda atravessar as barreiras impostas pelas convenções narrativas. Pode-se dizer que o ensaio é uma ode à liberdade e que, a partir da voz autoral, permite um reencontro com o eu e com o público como se ambos constituíssem uma só instância enunciativa e enunciatária ao mesmo tempo. Para Corrigan, é o:

[...] pensamento do eu ou da subjetividade em e por meio de um domínio público em todas as suas particularidades históricas, sociais e culturais. A expressão ensaística (como a escrita, o

cinema ou qualquer outro modo representacional), assim, exige a perda do eu e o repensar e refazer o eu. (CORRIGAN, 2015, p. 21).

O pensamento, no ensaio, não é determinado pela linguagem do cinema e sim pelo próprio pensamento que domina a forma. O produtor ensaístico adapta a estrutura à fluidez de suas ideias, destacando a sua voz autoral (não necessariamente com a voz over) e uma perspectiva abstrata bem recortada, evidenciando, assim, sua liberdade de espírito. O ensaístico no cinema permite que o autor fale de si ao olhar para o outro, exponha suas vivências e incoerências, e compartilhe o que há de mais íntimo. Petra, ao olhar para sua irmã, revela a sua liberdade de espírito. Esta possibilidade de se desnudar, de contar seus medos diante do suicídio, do seu caminho ao lidar com o luto, constituiu uma linguagem única feminina no seu fazer ensaístico? A fluidez filme-ensaio permitiu que Petra explorasse um possível modo de ser feminino?

Tantas perguntas vêm à minha mente quando olho para o filme-ensaio e penso em um cinema de mulher. Como no filme-ensaio, não tento resolver estes questionamentos de forma sistemática, mas sim, explorar a potência do caminho, tensionar teorias e refletir sobre o tema. Início aqui, uma busca por este possível modo de ser feminino no cinema ensaístico realizado por mulheres.

Elena começa a dançar: o modo de ser feminino

Petra Costa começa seu filme em busca da sua irmã mais velha, Elena, ou do que restou de sua essência nos registros e memórias – como um 'relógio quebrado' que já não marca as horas e já não é um relógio, mas apenas a memória de um relógio, Elena já não é, senão por uma artimanha da linguagem e o truque ilusionista dos registros mecânicos que escamoteiam sua ausência no devir. Ao procurá-la nos vestígios, a diretora se desnuda, se vê, se encontra e se perde nas memórias da irmã, que são reflexos do seu próprio ser-com-Elena e só por isso ainda persistem no agora, como ecos da sua própria voz lançada no passado.

Essa possibilidade de se expor ao fazer um filme parece habitual no cinema realizado por mulheres. E minha primeira pergunta ao me deparar com o feminino no cinema foi se existe um modo próprio feminino do fazer cinematográfico. Para tentar

respondê-la, iniciei minha busca por Silvia Bovenschen (1976) a qual questiona a existência de uma estética feminina. Para a autora, pode existir uma estética feminina se observada uma consciência estética e modos de percepção sensorial. Porém, Bovenschen complementa dizendo que certamente não há uma estética feminina "se estivermos falando de uma variante incomum de produção artística ou de uma teoria da arte meticulosamente construída." (BOVENSCHEN, 2001, p. 283, tradução minha⁴).

Esse antagonismo percebido por Bovenschen ao pensar na estética feminina, ao que parece, se dá pelo fato de a autora não pretender limitar as mulheres em uma única instância, impedindo de nos reduzir apenas ao nosso gênero. É justamente por esse motivo que discuto o feminino através de um modo de ser, de um devir-feminino que contemple as nossas existências, o nosso 'ser-aí-no-mundo', conceito pensando por Martin Heidegger (2002) que reflete a questão do sentido do ser. Somos o único ente cujo ser coloca a si mesmo em questão, mas não de forma meramente racional ou consciente. Dá-se mais como uma recusa do que como uma busca: "Provocados a pensar por um pensamento que também é nosso, por ser de todos, que tem algo a os dizer de nós mesmos, somos enviados a viagem de retraimento de um horizonte que, longe de nos repelir, nos atrai e arrasta." (2002, p. 18).

O nosso ser é marcado por um 'recair' no modo de ser da ocupação, um modo de ser que afasta a questão do ser ocupando-se das coisas no cotidiano. Nosso ser-aí (*dasein*) se retrai sempre que é deixando a mercê de si mesmo, sem nada que o ocupe, como quando esperamos pelo ônibus que não chega e nessa demora do ônibus de nos ocupar, somos deixados vazios, diante de nós mesmos, do nosso ser-aí, que nos impõe a questão do ser e a angústia de sua finitude, do esgotamento de possibilidades de existir ao não se vincular com nada além de si. E nessa espera por algo que nos ocupe e não nos deixe só com nosso ser, buscamos diluir o tempo – a espera –, com ocupações corriqueiras, 'passatempos', que nos ocupe e não nos deixe ser ocupados pelo nosso ser.

Em Elena, esse ocupar-se de si encontra ocasião na demora, na recusa das coisas, no fechamento para o mundo em que Elena é deixada vazia, mas é tanta a

⁴ Trecho original: "Is there a feminine aesthetic? Certainly there is, if one is talking about aesthetic awareness and modes of sensory perception. Certainly not, if one is talking about an unusual variant of artistic production or about a painstakingly constructed theory of art. Women's break with the formal, intrinsic laws of a given medium, the release of their imagination – these are unpredictable for an art with feminist intentions" (BOVENSCHEN, 2001, p. 283).

angústia da percepção de sua existência e, concomitantemente, de sua finitude (existir é ser finito, é ser-para-a-morte), que Elena parece não suportar seu ser-aí-no-mundo. E nesse fechar-se para o mundo, na recusa de existir que é própria dessa retração do nosso ser-aí que se nega o tempo todo, Elena comete o maior ato de negação do ser ao não querer mais ser ocupada por nada, nem por si. Há, nessa questão do ser colocada pelo filme, um elemento que parece afinar seu espírito e o espírito de sua irmã nessa angústia lancinante: o 'ser-mulher-no-mundo'⁵, um ser-aí afinado não por qualquer angústia, mas por uma finitude própria do ser feminino, que, como construtor de mundos (segundo Heidegger (2002), somos construtores de mundo devido ao laço inviolável entre o ser e o mundo, ou melhor, o que ambos compartilham – somos todos ser-aí-no-mundo), parece ser perpassado por questões próprias do existir mulher numa sociedade que lhe impõe a finitude de forma mais profunda, vesicante, remetendo-o ao modo de ser da ocupação e lembrando-o de seu fechamento de horizontes nos mais diversos assuntos e temas da vida.

Tento analisar as peculiaridades do cinema feito por mulheres a fim de desvelar um modo de ser particular que daí possa emergir. Resgatando a discussão de Bovenschen (2001), Teresa de Laurentis (1985) observa essa possibilidade de uma estética feminina no cinema produzido por mulheres. Para a autora as realizações femininas no cinema têm a capacidade de falar verdadeiramente sobre as nossas experiências, conectar as nossas histórias e observar nossas particularidades. Nós, mulheres, nos aproximamos na luta e na resistência, mas nos diferenciamos em nossas histórias, privilégios e trajetórias. A potência dos modos de ser femino está em nossas particularidades que nos transformam e enriquecem nossos caminhos. Porém, Laurentis (1985) acredita que questionar a estética presente nos filmes realizados por mulheres seria apenas uma forma de aceitar as definições formais do cinema:

[...] Dito de outra forma, perguntar se existe uma estética feminina ou estética de mulher, ou uma linguagem específica do cinema feminino, é ficar presa na casa do mestre e ali, como nos adverte a sugestiva metáfora de Audre Lorde, legitimar as agendas ocultas de uma cultura que precisa seriamente mudar. "As ferramentas do mestre nunca desmantelaram a

⁵ 'Ser-mulher-no-mundo' é um neologismo aqui criado por mim para dar conta da ideia de um ser-aí-no-mundo (Heidegger, 2002) próprio do ser feminino.

casa do mestre"; mudanças cosméticas, ela está nos dizendo, não serão suficientes para a maioria das mulheres - mulheres de cor, mulheres negras e mulheres brancas também; ou em suas próprias palavras, "assimilação dentro de uma história-feminina exclusivamente da Europa Ocidental, se não for aceitável". É hora de ouvirmos. O que não quer dizer que devemos prescindir de análises e experimentações rigorosas sobre os processos formais de produção de significado, incluindo a produção de narrativa, prazer visual e posições de sujeito, mas sim que a teoria feminista deve agora se engajar precisamente na redefinição da estética e da formalidade, assim como o cinema feminino tem se engajado na transformação da visão. (LAURENTIS, 1985, p.158-159, tradução minha⁶).

Quando me deparei com o feminino dentro do cinema e tive vontade de pesquisar os filmes realizados por mulheres. Havia crenças e ideias pré-formados na minha mente: as mulheres realizam filmes de um modo diferente, afinal, existe um olhar feminino; as realizadoras parecem abordar temas relegados pela sociedade a elas, preenchendo lacunas deixadas pelos homens; precisamos dar voz a essas mulheres e a esses filmes. Talvez essas crenças estivessem enraizadas em mim por, ao longo da minha vida, ter pouco contato com referências femininas no cinema, na literatura, na arte, por me sentir isolada ao pesquisar essa temática, por sempre descreditarem a potência de ser mulher ou por essa vontade de escancarar as feitura femininas. Na leitura de Laurentis (1985) percebi que eu não estava só neste caminho e que muitas mulheres, assim como eu, questionaram a existência de uma estética feminina. Todavia, a autora acredita que permanecer questionando a estética nos lançaria em uma eterna retórica e sugere que o foco saia da artista atrás das câmeras e parta para a esfera pública mais ampla do cinema como uma tecnologia social: "[...] devemos desenvolver nossa compreensão da implicação do cinema em outros modos de representação cultural e suas possibilidades de produção e contraprodução da visão social." (LAURENTIS,

⁶ Trecho original: "[...] Put another way, to ask whether there is a feminine or female aesthetic, or a specific language of women' cinema, is to remain caught in the master's house and there, as Audre Lorde's suggestive metaphor warns us, to legitimate the hidden agendas of a culture we badly need to change. "The master's tools will never dismantle the master's house"; cosmetic changes, she is telling us, won't be enough for the majority of women - women of color, black women, and white women as well; or in her own words, "assimilation within a solely western-european herstory if not acceptable.". It is time we listened. Which is not to say that we should dispense with rigorous analysis and experimentation on the formal processes of meaning production, including the production of narrative, visual pleasure and subject positions, but rather that feminist theory should now engage precisely in the redefinition of aesthetic and formal knowledge, much as women's cinema has been engaged in the transformation of vision." (LAURENTIS, 1985, p.158-159).

1985, p. 162, tradução minha⁷). Laurentis também acredita ser o momento de repensar o cinema feminino como uma produção de visão social feminista e observa que essa consciência desenvolvida pelas mulheres serviu para analisar as relações do sujeito com a realidade social, histórica e econômica. A autora pontua que o feminismo foi capaz de criar um novo sujeito social, as mulheres "como falantes, escritoras, leitoras, espectadores, usuárias e fazedoras de formas culturais, modeladoras de processos culturais". (LAURENTIS, 1985, p. 163, tradução minha⁸). Laurentis acrescenta que:

O projeto do cinema feminino, portanto, não é mais o de destruir ou romper a visão centrada no homem ao representar seus pontos cegos, suas lacunas ou seu ser reprimido. O esforço e o desafio agora são como efetuar outra visão: construir outros objetos e sujeitos de visão e formular as condições de representabilidade de outro sujeito social. Por enquanto, então, o trabalho feminista no cinema parece necessariamente focado naqueles limites subjetivos e discursivos que marcam a divisão das mulheres como específica de gênero, uma divisão mais elusiva, complexa e contraditória do que pode ser transmitida na noção de diferença sexual, como é usado atualmente. (LAURENTIS, 1985, p. 163, tradução minha⁹).

Quinze anos depois destes escritos, também tenho a mesma sensação de Laurentis ao assistir filmes dirigidos e idealizados por uma mulheres. Nestas narrativas, como em *Elena* (2012), me permiti olhar para os corpos femininos sem sexualizá-los, sem reduzi-los a expectativas comuns a respeito das figuras femininas no cinema, sem medo de que sejam invadidos ou invalidados. Laurentis, ao assistir *Born In Flames* (1983) se permitiu "[...] 'ver a diferença de forma diferente', olhar para mulheres com olhos que nunca tive antes e ainda assim meus; pois [...] o filme também inscreve as diferenças entre as mulheres como dentro das mulheres."(LAURENTIS, 1985, p. 165,

⁷ Trecho original: "[...] we must develop our understanding of cinema's implication in other modes of cultural representation, and its possibilities of both production and counterproduction of social vision." (LAURENTIS, 1985, p. 162).

⁸ Trecho original: "[woman] as speakers, writers, readers, spectators, users and makers of cultural forms, shapers of cultural processes." (LAURENTIS, 1985, p. 163).

⁹ Trecho original: "The project of women's cinema, therefore, is no longer that of destroying or disrupting man-centered vision by representing its blind spots, its gaps or its repressed. The effort and challenge now are how to effect another vision: to construct other objects and subjects of vision, and to formulate the conditions of representability of another social subject. For the time being, then, feminist work in film seems necessarily focused on those subjective limits and discursive boundaries that mark women's division as gender-specific, a division more elusive, complex and contradictory than can be conveyed in the notion of sexual difference as it is currently used." (LAURENTIS, 1985, p. 163).

tradução minha¹⁰). O filme-ensaio de Petra – compondo o cinema feminino – ao conectar as suas vivências com as de sua irmã em depressão, desvelando as dificuldades do devir-mulher, auxilia na "redefinição do espaço privado e público que pode muito bem responder ao apelo por 'uma nova linguagem do desejo' e pode realmente ter atendido à demanda pela "destruição do prazer visual", se com isso alude ao tradicional, clássico e modernista, cânones da representação estética." (LAURENTIS, 1985, p. 175, tradução minha¹¹).

Laurentis (1985) propõe um caminho interessante ao pensar em uma estética feminina no cinema:

Então, mais uma vez, a contradição das mulheres na linguagem e na cultura se manifesta em um paradoxo: a maioria dos termos os quais falamos da construção do sujeito social feminino na representação cinematográfica traz em sua forma visual o prefixo “des” para sinalizar a desconstrução ou a desestruturação, senão a destruição, da própria coisa a ser representada. Falamos da desestetização do corpo feminino, da dessexualização da violência, da desedipalização da narrativa e assim por diante. Repensando o cinema de mulheres dessa maneira, posso responder provisoriamente à pergunta de Bovenschen assim: há uma certa configuração de questões e problemas formais que têm sido consistentemente articulados no que chamamos de cinema de mulheres. A forma como foram expressas e desenvolvidas, tanto artística quanto criticamente, parece menos uma "estética feminina" do que uma desestética feminista. (LAURETIS, 1985, p. 175, tradução minha¹²).

A desestética feminista sugerida por Laurentis (1985) evidencia a ausência de uma estética única nas produções femininas. É a negação das tradições cinematográficas, do belo, do padrão, das regras formais. Essa liberdade ao construir

¹⁰ Trecho original: "In short, what Bornin Flames does for me, woman spectator, is exactly to allow me "to see difference differently," to look at women with eyes I've never had before and yet my own; for, as it remarksthe emphasis (the words are Audre Lorde's) on the "interdependency of different strengths" in feminism, the film also inscribes the differences among women as within women." (LAURENTIS, 1985, p. 165).

¹¹ Trecho original: "women's cinema has undertaken a redefinition of both private and public space that may well answer the call for "a new language of desire" and may actually have met the demand for the "destruction of visual pleasure," if by that one alludes to the traditional, classical and modernist, canons of aesthetic representation." (LAURENTIS, 1985, p. 175).

¹² Trecho original: "So, once again, the contradiction of women in language and culture is manifested in a paradox: most of the terms by which we speak of the construction of the female social subject in cinematic representation bear in their visual form the prefix "de-" to signal the deconstruction or the destructuring, if not destruction, of the very thing to be represented. We speak of the deaestheticization of the female body, the desexualization of violence, the deoedipalization of narrative, and so forth. Rethinking women's cinema in this way, I may provisionally answer Bovenschen's question thus: there is a certain configuration of issues and formal problems that have been consistently articulated in what we call women's cinema. The way in which they have been expressed and developed, both artistically and critically, seems to less to a "feminine aesthetic" than to a feminist deaesthetic." (LAURETIS, 1985, p. 175).

suas próprias identidades através do filme “transforma as mulheres em novos sujeitos políticos” (CARNEIRO, 2003, p. 119).

Elena sai da clandestinidade: análise fílmica

Dar luz aos conceitos evocados no estudo do filme-ensaio e do modo de ser feminino permitiu um conhecimento prévio para tensionar o objeto deste artigo: o filme *Elena* (2012). Para refletir sobre estas questões, adoto inicialmente a metodologia de análise fílmica a partir da proposta de Laurent Jullier e Michel Marie (2009). Os autores orientam a forma de olhar para o filme. Jacques Aumont e Michel Marie (2004) também serão fundamentais para conduzir esse olhar.

A análise de um filme não se trata apenas de destrinchar seus planos de maneira dogmática. Assim como o ensaio, existem vários caminhos que podem ser tomados no percurso da análise. Porém, como afirmam Aumont e Marie (2009), é necessário que se avalie o movimento, não só as imagens congeladas. Porém, observar as imagens em fotogramas (*frames* congelados) é essencial para compor a análise:

É evidente que uma análise não se resume à pausa na imagem (por isso dizemos que esta é o emblema daquela, e não o seu método ou essência): é, porém, inegável que é a partir da possibilidade dessa pausa que o objecto filme se torna plenamente analisável: mesmo não podendo recorrer efectivamente a ela, é a partir de elementos reconhecíveis na pausa na imagem que podemos construir as relações lógicas e sistemáticas que são sempre o objectivo da análise. (AUMONT; MARIE, 2004, p. 38 e 39).

Para investigar o modo de ser feminino no filme-ensaio *Elena* (2012) não será estudada a obra como um todo, mas sim alguns dos seus fotogramas, suas sequências, seus quadros congelados. E, apenas ao confrontar as escolhas pontuais da autora, a arbitrariedade que compõe a voz pensante, será possível compreender a narrativa com um olhar crítico e consciente. Então, compreendida a metodologia, será o momento de pôr esse esquema em prática e fazer a decupagem analítica da narrativa para tensionar a questão-problema deste artigo.

Petra Costa dá forma ao seu primeiro longa ensaístico em 2012: *Elena*. Os 80 minutos de filme são todos conduzidos pela sua voz em fluxo. Desde o primeiro frame, a narrativa se revela não linear e as imagens parecem acompanhar o pensamento de

Petra. A obra é composta por cartas de Elena registradas em fita cassete; fotos de família e ensaios fotográficos; imagens de arquivo; entrevistas com familiares e amigos de Elena; e novas gravações realizadas por Petra.

O filme-ensaio conta a história de Petra Costa, também realizadora da obra, em busca de sua irmã mais velha, Elena. A diretora vai para Nova York tentando encontrar os vestígios da irmã falecida. Ao longo deste caminho, conhecemos as dores de Elena em vida, ela era atriz de teatro e se mudou para Nova York na tentativa de se tornar estrela de cinema. Lá, Elena conseguiu fazer alguns testes para pequenos papéis, mas nada pareceu dar certo. Nessa espera angustiante do sonho de ser atriz, Elena começa a adoecer. É a espera de algo que não lhe ocupa e a deixa vazia, só, apenas com seu ser-aí. No filme ouvimos relatos de Elena questionando seu corpo, o medo de ter engordado, a solidão de estar em uma cidade desconhecida, de se sentir feia e impotente. Não aguentando a dor daquele momento, Elena retorna para o Brasil para ficar com a família, porém, alguns meses depois recebe uma ligação falando que foi aceita em um curso na cidade norte-americana. Dessa vez, Elena, Petra e sua mãe se mudam juntas para Nova York e começam a construir uma nova vida.

Aquela euforia do começo do curso se esvai em pouco tempo e Elena continua adoecida e parece cada vez mais distante do mundo e entregue a si mesma:

NARRADORA

Esse corpo está doente, a vida o fez totalmente doente, totalmente. Aquele eu descontrolado voltou. Eu ajo como se atuasse, percebo tudo, como uma tela de cinema: meu tempo, respiração, os olhos ficando diferentes. O mundo está vazio, deserto. Não adianta esperar por ninguém, você está só, completamente só. E aí, o que você vai fazer? Eu vou me degradar e escorrer por esse ralo. Agora tô entrando dentro dele, que bom. (ELENA, 2012).

Nesse momento, o silêncio toma conta do filme. Petra escolhe o silêncio que ensurdece para escancarar o sofrimento de Elena. As próximas cenas são confusas, como se a nossa visão de público estivesse turva. Tudo aqui revela esse fechamento para o mundo, que não mais ocupa Elena e a deixa vazia consigo, no silêncio, sozinha com seu ser, que é posto em questão no tempo dos registros e no tempo da reprodução. No ensaio não é preciso escancarar as informações, o espectador é conduzido e induzido a

criar as imagens que faltam. Elena toma um frasco inteiro de aspirina e cachaça. E mesmo sem usar a palavra “suicídio”, sabemos que Elena se foi.

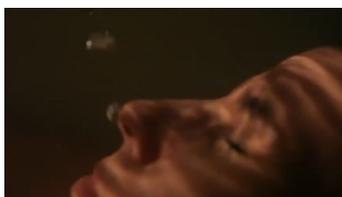
Ao longo dos anos, Elena foi desaparecendo, ou o contrário, foi aparecendo à medida que o mundo ia sumindo. Quando Petra completa 21 anos e já está mais velha que Elena, o medo que tinha de seguir seus passos começou a se desfazer:

NARRADORA

Mas eu continuei achando que você, Elena, tava 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 pra mim. Mas para morrer de novo. E eu, com muita consciência para sentir sua morte dessa vez, um imenso prazer que vem acompanhado da dor. Me afogo em você como Ofélia. E enceno, enceno a nossa morte, para encontrar ar, para poder viver. E pouco a pouco, as dores viram água, viram memória. (ELENA, 2012).

Esse "estar em mim" é já o não estar no mundo – não ser ocupado por ele –, mas estar fechado em si, estar fechado para as coisas no horizonte temporal de possibilidades. Junto a essa voz *over*, Petra aparece em uma plano detalhe se afogando (figura 1). Posteriormente, ela está em um rio, seu vestido dança com a correnteza da água, a roupa se parece muito com as que Elena usava quando também estava dançando. Petra fala “Me afogo em você como Ofélia”, no quadro percebe-se Petra como a personagem de Hamlet de Shakespeare (figura 2): uma jovem que se jogou no rio e morreu afogada. Petra encena Hamlet para reencontrar a vida e deixar que a correnteza leve as dores de sua perda.

Figura 1 - Petra se afogando



Fonte: *Elena* (2012)

Figura 2 - Petra é Ofélia



Fonte: *Elena* (2012)

Figura 3 - Várias mulheres encenam a morte



Fonte: *Elena* (2012)

Este rito de morte e renascimento permite que a autora siga em frente. A sequência dura cerca de 5 minutos e, em perda recente, também me permiti mergulhar, afogar, refletir e deixar ir. Assim como Ofélia, Petra parece se afogar para reencontrar a

vida. Em entrevista para a Revista Cult em 2013, a diretora conta sobre sua inspiração shakespeariana:

[...] vi na Ofélia um arquétipo que estava presente tanto nela (Elena) como em mim. Esse arquétipo fala da transição da adolescência para a vida adulta. Eu via muitas garotas passando por situações parecidas, por crises existenciais, nessa transição. Senti um dever, mesmo, de transformar isso em uma obra que falasse com outras pessoas. Desde o começo, o intuito era esse. Vi algo de universal nesse tema íntimo e tive vontade de transformá-lo em um trabalho artístico” (COSTA, 2013)

Nos afogamos nesse modo de ser feminino, que remete à finitude de um jeito particular. Estamos em constante encontro, desencontro, reencontro e perda. Um ciclo próprio da estrutura da nossa existência, do nosso ser-aí. É ainda o recair heideggeriano, a queda na inautenticidade do ser que se nega, mas de um modo especial, próprio do ser-feminino. "A diretora, ao longo do filme, reivindica o seu ser na falta de si e do outro, expondo a forma como ela ocupa e é ocupada pelo mundo segundo o ser feminino. A forma como ela se ocupa de Elena e por ela é ocupada e, ao que parece, deixada vazia também" (BENEVIDES; SANTOS, 2022). A dança no filme é uma performance da liberdade. Surge no início da narrativa, quando sua família sai da clandestinidade política e Elena começa a dançar. E ao final do filme, mas, agora, é Petra quem sai da clandestinidade do luto e pode dançar nas ruas.

Considerações finais

Assim como ocorre com Petra e Elena, esse ser deixada vazia próprio do ‘ser-feminino’, acontece comigo, as nuances do 'ser-mulher-no-mundo' na obra *Elena* (2012) abriga relações com esse feminino e as questões que o atravessa. Eu também me deixei ser ocupada por Elena e agora ela faz parte. E esse fazer parte é já segundo uma afinação do espírito modulada pelo feminino com sua finitude própria, em uma condição específica de existência: o esvaziamento do mundo que não mais ocupa o ser e o seu suicídio como resposta ou ruptura com esse horizonte de sua existência não ocupado, deixado vazio.

Aqui retomo a Laurentis (1985) que percebe em *Born In Flames* (1983) algo que não observei em *Elena* (2012): a ilustração de um sujeito feminino definido através de múltiplas representações de classe, raça, linguagem e relações sociais e assim, as

diferenças entre as mulheres são diferenças dentro do próprio modo de ser mulher. (LAURENTIS, 1985). *Elena* (2012), ao utilizar uma linguagem ensaística, consegue explorar e expor as particularidades do seu modo de ser feminino. Essa nuance afetiva presente no filme parece se aflorar, algo próprio do ser, ao se impessoalizar na mistura das vivências de Petra e de sua irmã. Mesmo tratando da finitude e angústia que atravessa o 'ser-mulher-no-mundo', *Elena* (2012) retrata as fragilidades de um devir-mulher burguês, branco e "pouco corresponde às espoliações que afetam pessoas racializadas, das classes populares." (GUSMAN, p. 86, 2021). Maria Lugones (2011) percebe que mulheres negras e proletárias são excluídas da própria categoria "mulher" e a violência imposta para esses corpos se distanciam da construção de ideal feminino que parece compor a obra de Petra (BENEVIDES; SANTOS, 2022). Há, portanto, outras condições de ser mulher além das representadas. Essa ainda é uma hipótese inicial sobre o modo de ser feminino no filme-ensaio *Elena*, porém, mesmo aceitando-a, é preciso compreender outras formas de 'ser-mulher-no-mundo'.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma**. In: . Notas de Literatura 1. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 15-45.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3a ed. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.
- BENEVIDES, Letícia; SANTOS, Alexandre Tadeu dos. Elena começa a dançar: o modo de ser feminino no ensaio de Petra Costa. In: **XI SAU: Semana de Cinema e Audiovisual da UEG e I Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central**. Goiânia, 2022.
- BOVENSCHEN, Silvia. Is There a Feminine Aesthetic?. In: HERMINGHOUSE, Patricia A.; MUELLER, Magda (org). **German Feminist Writings**. New York; London: Continuum, 2001, p. 278-284.
- CARNEIRO, Sueli. 2003. Mulher em movimento. In: **Estudos Avançados**. v. 17 n. 49, São Paulo Set./Dez. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9948/11520>. Acesso em: 5 jul. 2022.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas/SP: Papyrus, 2015.
- COSTA, Petra. De Ofélia a Elena. Entrevista concedida a Sérgio Rizzo. **Revista Cult**, São Paulo, Edição 179, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.elenafilme.com/imprensa/de-ofelia-a-elena/>>. Acesso: 15 jun. 2022.
- GUSMAN, J. Os excessos de Elena: o ensaio e o devir mulher na obra de Petra Costa. **Novos Olhares**, 10(1), 78-87, 2021.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- LAURETIS, Teresa. Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. **New German Critique**, No. 34 (Winter, 1985), pág. 154-175, 1985.