



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO
LINHA DE PESQUISA: TRADUÇÃO E CULTURA
ORIENTADOR: LUIZ ANTONIO MOUSINHO MAGALHÃES

**MORRER, GESTAR, RENASCER:
ESTETIZAÇÃO E AUTORREPRESENTAÇÃO NOS DOCUMENTÁRIOS *ELENA E
OLMO E A GAIVOTA***

SUÉLLEN RODRIGUES RAMOS DA SILVA

JOÃO PESSOA – PB
JUNHO DE 2018

SUÉLLEN RODRIGUES RAMOS DA SILVA

**MORRER, GESTAR, RENASCER:
ESTETIZAÇÃO E AUTORREPRESENTAÇÃO NOS DOCUMENTÁRIOS *ELENA E
OLMO E A GAIVOTA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Área de concentração: Literatura, cultura e tradução

Linha de pesquisa: Tradução e cultura

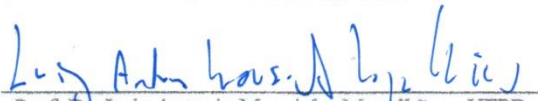
JOÃO PESSOA – PB

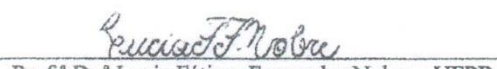
JUNHO DE 2018

TERMO DE APROVAÇÃO

Tese intitulada MORRER, GESTAR, RENASCER: ESTETIZAÇÃO E AUTORREPRESENTAÇÃO NOS DOCUMENTÁRIOS ELENA E OLMO E A GAIVOTA, área de concentração Literatura, Cultura e Tradução, linha de pesquisa Tradução e Cultura, defendida pela aluna Suéllen Rodrigues Ramos da Silva, para a obtenção do título de Doutora em Letras, na Universidade Federal da Paraíba, e 24/04/2018 no dia 25 de junho de 2018, pela seguinte banca examinadora:

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães - UFPB
Presidente – Orientador


Prof.ª Dr.ª Lucia Fátima Fernandes Nobre - UFPB
Examinadora interna


Prof.ª Dr.ª Julia Scamparini Ferreira - UERJ
Examinadora externa


Prof.ª Dr.ª Maria Angela Pavan - UFRN
Examinadora externa


Prof.ª Dr.ª Sônia Lúcia Ramalho de Farias - UFPE
Examinadora externa

JOÃO PESSOA – PB

2018

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586m Silva, Suéllen Rodrigues Ramos da.

Morrer, gestar, renascer: estetização e
autorrepresentação nos documentários Elena e Olmo e A
Gaivota / Suéllen Rodrigues Ramos da Silva. - João
Pessoa, 2018.

232 f. : il.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Documentário. 2. Estetização. 3. Autorrepresentação.
4. Intertextualidade. 5. Suicídio. 6. Maternidade. I.
Título

UFPB/CCHLA

*Para minha mãe,
por seu infinito amor, suas lições de vida, seu apoio irrestrito e por
nossas conversas diárias, que nos mantiveram tão perto, mesmo
quando, por mais vezes do que desejei, estive fisicamente ausente.*

*Para Luiz Antonio Mousinho,
por sua coragem em se aventurar comigo por diferentes percursos de
pesquisa; pela fé em mim depositada, inclusive em meus momentos de
desalento; por suas lições enquanto mestre; pelo domínio da arte da
escuta; por suas palavras e seu zelo de amigo (e de pai), com os quais
pude contar dia após dia, assim como cada um dos meus irmãos de
orientador, que, como eu, tiveram a sorte de tê-lo enquanto
companheiro de viagem, compartilhando os passos desse caminho
que nos dispomos a trilhar.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus irmãos e ao meu pai, este por seu amor rústico, de contidas demonstrações, que só o tempo e as pedras recolhidas pela estrada foram capazes de desvelar.

A Cido Cabral, por seu cuidado e dedicação, por me fazer questionar certezas, por me ensinar a julgar menos e a lançar um olhar mais atento e empático diante de atitudes que de pronto não consigo compreender. Agradeço por me apresentar novos mundos, inclusive, de maneira corajosa e generosa, o seu mundo particular, concedendo-me o privilégio de entrar e demorar-me, mirar o que há de encantador e imperfeito, e ter como refúgio cada novo abraço mágico.

À fauna que acalenta meu coração, Dock, Manu, Beethoven e Will, todos sempre me receberam com um carinho sincero, constantes e singelos gestos de amor que tornaram os dias mais fáceis e bonitos.

A João Paulo de Freitas, amigo-irmão, que me orgulha por seu caráter, talento e por sua iniciativa de apresentar o mundo da música aos pequenos, podendo mudar a realidade de muitos, como aconteceu consigo.

A Manoel, pela amizade irrestrita, apoio e escuta atenta.

A Maria Rosa, pelos ensinamentos de vida, equilíbrio e fé, ajudando-me a encontrar os caminhos.

Aos amigos da graduação que permanecem em minha vida, em especial, Juliana Bandeira, exemplo de amor, empatia e obstinação.

Aos amigos do grupo Paper Masters, pela partilha não somente de um *hobby*, mas de vivências inúmeras, particularmente a Renato Macedo, para quem a virtualidade nunca representou barreira para a amizade e a afeição, demonstradas de forma plena em cada palavra de apoio que recebi, dita com voz tranquila e sotaque mineiro aconchegante.

Aos amigos do Grupo de Pesquisa sobre Ficção e Produção de Sentido - Ficções, fundamentais para o meu crescimento e os avanços desta pesquisa, sobretudo ao meu mentor, Afonso Barbosa, que segue um passo à frente, ajudando-me a trilhar meu próprio caminho. E ainda a Danilo Luna, que, de maneira entusiasmada, deu-me as primeiras notícias do lançamento de *Elena*.

Às professoras Genilda Azerêdo, por seu papel fundamental em minha formação acadêmica, e Sandra Luna, por cada aprendizado, dentro e fora de sala de aula, e pela colaboração indispensável em minha banca de qualificação, apontando fragilidades e novos rumos possíveis, sem a qual esta tese não seria o que se tornou.

Às professoras Lucia Nobre, Julia Scamparini, Angela Pavan, Sônia Ramalho, Elinês Oliveira e ao professor Wanderlan da Silva Alves, por aceitarem, de forma gentil, participar de minha banca de defesa de tese.

A Rosilene Marafon, funcionária do PPGL, por sua competência e compromisso revelados a cada nova demanda posta em suas mãos, boas mãos, que me trouxeram apoio, segurança, alento e tranquilidade, sempre fazendo tudo o que estava ao seu alcance.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, pela concessão de bolsa de estudos, viabilizando a realização desta pesquisa.

Ao ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, pela relevância de seu projeto de governo, que proporcionou mudanças sociais efetivas, impactando concretamente na vida de inúmeras famílias, inclusive na minha e de muitos com os quais convivo, e trouxe esperança de melhores dias. Desejo que apesar dos tempos tenebrosos, de intolerância e ameaças recorrentes à democracia, tenhamos força para continuar lutando por justiça social.

Por fim, às documentaristas Petra Costa, Lea Glob e aos demais cineastas referidos em nosso trabalho por suas produções autobiográficas, sobretudo Agnès Varda, Naomi Kawase, Cristiano Burlan e Consuelo Lins, pela partilha generosa de suas vivências, transformadas em narrativas audiovisuais.

Narrar não serve para recordar, mas para tornar visível. Para tornar visíveis as conexões, os gestos, os lugares, a disposição dos corpos.

(Ricardo Piglia).

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da. **Morrer, gestar, renascer**: estetização e autorrepresentação nos documentários *Elena* e *Olmo e a gaivota*. 2018. 232f. Tese. (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

RESUMO:

Os documentários *Elena* (2013), da cineasta mineira Petra Costa, e *Olmo e a gaivota* (2015), também realizado por Costa, mas codirigido pela dinamarquesa Lea Glob, constituem o *corpus* desta pesquisa. Trata-se, portanto, de dois filmes de autoria feminina, ambos protagonizados por mulheres, narrativas centradas em núcleos familiares, utilizando a intertextualidade entre personagens documentais e caracteres ficcionais enquanto recurso de estetização, e estabelecendo diálogos, sobretudo, com arquétipos femininos. Nesta tese, realiza-se uma análise comparativa de tais obras, observando de que maneira esses documentários possibilitam a partilha de experiências pessoais, estetizam a vida cotidiana neles representada e apresentam uma leitura sensível de suas personagens, sem perderem de vista a relevância das questões da série social constitutivas dos dois filmes, consideradas tabus devido ao silenciamento que as envolve. Em *Elena*, tematiza-se, sobretudo, o suicídio cometido pela personagem homônima, irmã da diretora; e, em *Olmo e a gaivota*, os questionamentos da protagonista, a atriz Olívia Corsini, em sua primeira gestação, sobre a maternidade e as consequências de tal escolha em relação à sua carreira, à sua liberdade e ao seu cotidiano. As duas produções estruturam-se via narração homodiegética, com imersão na interioridade das personagens, suscitando reflexões sobre a natureza do documentário em primeira pessoa e a autorrepresentação, seja das cineastas ou das personagens, e mobilizando os conceitos de autorreflexividade, autobiografia, autoficção e alterficção. As obras ainda permitem estabelecer conexões com dois documentários pessoais, os curtas-metragens *Olhos de ressaca* (2009) e *Encontro com papai Kasper Cartola* (2011), realizados, respectivamente, por Petra Costa e Lea Glob, também focados nas relações familiares, embasando observações a respeito de elementos recorrentes que constituem traços estilísticos.

Palavras-chave: Documentário. Estetização. Autorrepresentação. Intertextualidade. Suicídio. Maternidade.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da. **Perish, gestate, rebirth: aestheticization and self-representation in the documentaries *Elena* and *Olmo and the Seagull***. 2018. 232f. Thesis. (PhD in Letters) – Federal University of Paraíba, João Pessoa, 2018.

ABSTRACT:

The documentaries *Elena* (2013), by the Brazilian movie-maker Petra Costa, and *Olmo and the Seagull* (2015), also carried for Costa, but directed in collaboration with the Danish director Lea Glob, represent the *corpus* of this research. Thus, these two movies are from a feminine authorship. Furthermore, in both movies women play the leading role and the narratives are centred on family core, from intertextuality among documental and fictional characters as an aesthetic resource, and establishing dialogues, mostly with feminine archetypes. In this thesis, we have noted, through a comparative review of those works, how these documentaries allow an exchange of personal experiences, how they perform aesthetically the daily life represented in themselves and present a sensible reading of their character, without losing the point the importance of the social issues that constitute both movies, and are considered taboos due to the silence which evolve them. *Elena* thematizes the suicide committed by the homonym character, Petra Costa's own sister; and, in *Olmo and the Seagull* are portrayed the questionings of the protagonist, the actress Olivia Corsini, in her first pregnancy, about maternity and how this choice can change her career, freedom and routine. Both filmic productions are structured through a homodiegetic narration, focusing on the interiority of the characters, raising reflections about the specific characteristics of the documentary in first person and the self-representation, either of the movie makers or the characters, and mobilizing the concepts of self-reflexivity, autobiography, autofiction e alterfiction. The works also enable us to make connections with two personal documentaries, the short films *Undetow Eyes* (2009) e *Meeting my father Kasper Tophat* (2011), directed respectively by Petra Costa and Lea Glob, that also focus on family relationships, laying observations concerning constant elements that represent stylistic traces.

Keywords: Documentary. Aestheticization. Self-representation. Intertextuality. Suicide. Maternity.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da. **Mourir, gester, renaître**: esthétisation et autoreprésentation dans les documentaires *Elena* et *Olmo et la Mouette*. 2018. 232f. Thèse. (Doctorat en Lettres) – Université Fédérale de la Paraíba, João Pessoa, 2018.

RÉSUMÉ:

Les documentaires *Elena* (2013), de la cinéaste de Minas Gerais au Brésil, Petra Costa, et *Olmo et la Mouette* (2015), réalisé aussi par Costa, mais codirigé par la dinamarquaise Lea Glob, constituent le *corpus* de cette recherche. Il s'agit, donc, de deux films d'auteurs féminines, les deux joués par des femmes, récits centrés en noyaux familiés, en utilisant l'intertextualité entre les personnages réels et fictifs comme ressource d'esthétisation, en établissant des dialogues, surtout avec des archétypes féminins. Dans cette thèse, est réalisée une analyse comparative de ces oeuvres, en observant de quelle manière ces documentaires permettent le partage d'expériences personnelles, rendent esthétique la vie quotidienne représentée et présentent une lecture sensible de ses personnages, sans perdre de vue la pertinence des questions de la série sociale constitutrices des deux films, considérées des tabous dû au silence qui les impliquent. Dans *Elena*, le thème principal est le suicide commis par le personnage homonyme, soeur de la directrice ; et, dans *Olmo et la Mouette*, les questionnements de la protagoniste, l'actrice Olívia Corsini, pendant sa première grossesse, sur la maternité et les conséquences de tels choix en relation à sa carrière, à sa liberté et à son quotidien. Les deux productions se structurent via narrative homodiégétique, avec une immersion dans l'intériorité des personnages, en éveillant des réflexions sur la nature du documentaire à la première personne et l'auto-représentation, que ce soit des cinéastes ou des personnages, et qui mobilisent les concepts d'auto-réflexivité, d'autobiographie, d'autofiction et d'alterfiction. Les oeuvres permettent aussi d'établir des connexions avec deux documentaires personnels, les courts-métrages *Yeux de gueule de bois* (2009) et *Rencontre avec mon père Kasper chapeau haut-de-forme* (2011), réalisés, respectivement, par Petra Costa et Lea Glob, centrés eux aussi sur les relations familiales, en s'appuyant d'observations à respect d'éléments recourants qui constituent des traits stylistiques.

Mots-clés: Documentaire. Esthétisation. Autoreprésentation. Intertextualité. Suicide. Maternité.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Quadro com combinações possíveis entre homonímia autor/personagem e pactos com o leitor.....	30
Figura 2 – Quadro ilustrando os contratos de leitura e princípios de cada gênero.....	38
Figura 3 – Tela dividida ao meio durante todo o documentário.....	51
Figura 4 – Eric Laurence projeta imagens de Mário Duques, no Atacama.....	53
Figura 5 – E-mail de Mário Duques para Eric Laurence.....	53
Figura 6 – Atores dançam ao fundo, seguindo instruções da diretora.....	80
Figura 7 – Planos de <i>Olmo e a gaivota</i> em que há repetições de ações presentes no filme <i>Elena</i>	81
Figura 8 – Imagens do laudo médico.....	87
Figura 9 – Única imagem de Rafael ainda vivo utilizada no documentário.....	90
Figura 10 – Algumas das imagens oficiais da DHPP utilizadas no documentário.....	91
Figura 11 – Li An reproduz para a câmera a posição em que Elena foi encontrada.....	92
Figura 12 – Fotografia de Elena e Petra.....	97
Figura 13 – Imagens da carta de Elena.....	100
Figura 14 - Barriga de Olívia posta em destaque em diversas cenas.....	113
Figura 15 – Espaços da casa e atividades domésticas.....	118
Figura 16 – Olívia observa o exterior através de sua janela.....	120
Figura 17 – Introspeção de Olívia revelada por meio de seu olhar.....	120
Figura 18 – Espelho como elemento cênico bastante presente.....	121
Figura 19 – Após o nascimento: imagens de Olívia e Olmo.....	123
Figura 20 – Imagem de divulgação da campanha <i>Meu corpo, minhas regras</i>	124
Figura 21 – Petra filmada de costas e de perfil.....	129
Figura 22 – Imagens em preto e branco de Petra são inseridas entre os planos do filme protagonizado por Li An.....	129
Figura 23 – Espelhamento através do reflexo dos corpos em diferentes superfícies.....	130
Figura 24 – Planos em que Petra e Li An repetem os mesmos gestos.....	131
Figura 25 – Encenação da morte de Olinda.....	132
Figura 26 – Li An, Manoel e Michael: planos bastante aproximados.....	141
Figura 27 – <i>Olmo e a gaivota</i> : exemplos de uso de <i>close ups</i> e planos-detálhe.....	142
Figura 28 – <i>Olhos de ressaca</i> : exemplos de uso de <i>close ups</i> e planos-detálhe.....	143

Figura 29 – <i>Olmo e a gaivota</i> : expressões de intimidade e carinho entre Serge e Olívia.....	143
Figura 30 – Registros em vídeo da mãe de Vera são alternados com imagens dela na piscina.....	145
Figura 31 – Imagens dos dois filmes dirigidos por Petra Costa. Em cada um dos oito pares de fotogramas, a imagem de cima está presente em <i>Olhos de ressaca</i> e a de baixo foi extraída do documentário <i>Elena</i> . No quarto par, em que há uma janela iluminada, a mesma imagem é utilizada nas duas obras.....	146
Figura 32 – Lea Glob coloca-se em cena.....	148
Figura 33 – Planos abertos no enquadramento de espaços externos e personagens.....	148
Figura 34 - Fotografias da infância de Lea Glob.....	152
Figura 35 – Registros pessoais, jornais e fontes oficiais.....	152
Figura 36 – Fotografia do pai de Lea Glob localizada em arquivo.....	153
Figura 37 – Imagens de arquivo de Elena utilizadas no documentário.....	155
Figura 38 – Algumas imagens de arquivo pessoal de Olívia Corsini utilizadas no filme.....	157
Figura 39 – Reprodução do espaço da cela do pai de Lea Glob.....	158
Figura 40 – Lea Glob preenche o espaço que representa a cela com seu próprio corpo e com objetos de seu pai.....	159
Figura 41 – Alguns objetos do pai de Lea Glob destacados no filme, apresentados separadamente.....	159
Figura 42 – Quadro pintado pelo avô de Lea Glob.....	161
Figura 43 – Imagens de arquivo da primeira infância de Petra Costa utilizadas no documentário.....	163
Figura 44 – Imagens de escritos pessoais, agendas e diários utilizados no filme.....	164
Figura 45 – Imagens do vídeo diário de Petra Costa utilizadas no filme.....	164
Figura 46 – A presença constante do elemento água.....	174
Figura 47 – <i>Ophelia</i> , de Millais (1851-1852), imagem de referência para a fotografia do documentário.....	183
Figura 48 – Fotograma do filme <i>Melancholia</i> , de Lars von Trier (2011).....	184
Figura 49 – Fotograma da série <i>Desperate Romantics</i> , da BBC (2009).....	184
Figura 50 – Fotograma do videoclipe <i>Where the wild roses grow</i> (1995).....	185

Figura 51 – Em diversas cenas, Petra representa Ofélia.....	186
Figura 52 – Cena das Ofélias: além de Petra, Li An e outras mulheres representam a personagem ficcional	187
Figura 53 – Li An reproduz o desenho de sua adolescência.....	193
Figura 54 – Escadaria do prédio no qual mora Olívia vista de cima.....	196
Figura 55 – Algumas imagens da sequência na qual Clarissa retira-se de sua festa.....	208
Figura 56 – Algumas imagens da sequência na qual Olívia retira-se de sua festa.....	209
Figura 57 – Sequência na qual convidados oferecem flores a Olívia.....	209
Figura 58 – Imagens em referência à militância de Li An e Manoel durante a ditadura.....	230

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
CAPÍTULO I - A PARTILHA DA EXPERIÊNCIA PELO PRISMA DA SUBJETIVIDADE.....	22
1.1. A autobiografia e a autoficção na modalidade documental.....	22
1.1.1. Autobiografia: das letras ao universo da imagem e do som.....	22
1.1.2. Autoficção: da casa cega às telas de cinema.....	30
1.2. A legitimação da autoria no gênero documentário.....	42
1.2.1. A autoria feminina nas produções documentais.....	55
1.3. Documentários pessoais e estetização narrativa.....	60
1.4. O documentário “em primeira pessoa”.....	67
1.5. A encenação documentária.....	71
1.6. Autorreflexividade no documentário.....	75
CAPÍTULO II – PERCEPÇÕES SOBRE AS NARRATIVAS.....	82
2.1. Pensando o silenciamento, desvelando interditos sociais.....	82
2.1.1. Suicídio como tabu e a representação da morte no documentário.....	84
2.1.1.1. A depressão, a melancolia e o luto.....	94
2.1.2. Uma face da maternidade.....	103
2.2. Relações familiares e alteridade.....	126
CAPÍTULO III – RELAÇÕES INTERTEXTUAIS.....	138
3.1. Intertexto e presenças arquetípicas na construção narrativa dos filmes.....	138
3.2. Raízes estilísticas: os curtas-metragens de Petra Costa e Lea Glob.....	140
3.3. Resquícios dialógicos: outros filmes.....	167
3.4. <i>Elena, Ofélia, a sereiazinha</i> , o fluxo das águas.....	171
3.4.1. Água: a simbologia de um elemento recorrente.....	171
3.4.2. Ofélia.....	175
3.4.3. A sereiazinha.....	189
3.5. <i>Electra</i>	192
3.6. <i>Rapunzel</i>	194
3.7. <i>A gaivota</i>	197
3.8. <i>Mrs. Dalloway</i>	203
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	212
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	215
APÊNDICES.....	229
APÊNDICE A – Dimensão política e histórica.....	229

INTRODUÇÃO

Nosso interesse de pesquisa pela estetização das narrativas originou-se nos estudos a respeito do jornalismo narrativo, expandindo-se para as produções fílmicas após conhecermos o conceito de “jornalismo literário cinematográfico”, proposto pelo pesquisador Edvaldo Pereira Lima (2003, p. 1), que se refere à singularidade de “uma atitude, um modo de ver e reportar a realidade, independentemente do tipo de veículo que abriga a mensagem”.

Tal conceito foi a porta de entrada para buscarmos conhecer documentários produzidos a partir de olhares sensíveis também diante das escolhas de linguagem, de estruturação, com valorização da dimensão estética da obra, *documentários estetizados*, a exemplo dos filmes que estudamos nesta tese, mas também *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, que se tornou objeto central de nossa pesquisa anterior, em nível de mestrado¹, na qual buscamos compreender melhor as conexões entre jornalismo narrativo e cinema documentário, nos termos apresentados por Lima.

No trajeto da pesquisa da dissertação, foi possível perceber o quão numerosa é a produção de documentários nesses moldes, notando-se a estetização como caminho potencial para conduzir tais filmes ao alcance de um valor de obra artística, mostrando-se relevantes não apenas por seu conteúdo referencial, conforme se considera ao lidar com documentários de outros formatos, sejam eles científicos, etnográficos, mais próximos ao jornalístico, etc.

Com a visão já sensibilizada para tais produções, acompanhamos o lançamento do documentário *Elena* nos cinemas, em 2013, ano em que, entre maio e setembro, o filme foi visto por mais de 57 mil² espectadores nos cinemas brasileiros, marca superior ao público que era atingido por longas documentais nacionais.

Contudo, não foi o sucesso de bilheteria, a eficaz campanha de divulgação feita nas redes sociais a partir do filme ou os diversos prêmios por ele conquistados, em vários países, que nos levaram à escolha de *Elena* como objeto de estudo. O filme, primeiramente, cativou-nos como espectadores, por identificação, diante da relação próxima e carinhosa entre as duas irmãs que o protagonizam.

Em *Elena*, a diretora, Petra Costa, busca reconstituir a memória de sua irmã falecida, Elena, que se suicidou quando Petra tinha somente sete anos de idade. A narrativa, no entanto,

¹ SILVA, Suellen Rodrigues Ramos da. *Artur e Santiago: relações entre jornalismo narrativo e cinema-documentário*. 2014. 151f. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

² Números do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA.

é centrada em contar a história de Elena, seu processo depressivo, sua morte, e, sobretudo, o luto dos familiares, em especial, sua irmã, Petra, e sua mãe, Li An. O fato de tratar do suicídio, que é um tema tabu, silenciado socialmente, é uma questão importante na leitura do filme, assim como refletir sobre de que maneira o assunto é representado, sendo também relevante atentarmos para a centralidade nas relações familiares.

A segunda sensibilização decorreu da aproximação de tal obra com o campo de estudos no qual já estávamos inseridos, sendo instigados intelectualmente, chamados a observar mais de perto a estruturação desse documentário. O filme é elaborado com apuro estético, dialogando com elementos da literatura, do teatro, da pintura e do cinema, utilizando recursos vários que lhe imprimiram poeticidade a fim de contar uma história forte, íntima, dolorosa, considerando a opção da diretora por se colocar no filme, partilhar as experiências da trajetória de vida de uma família que lidou com a dor da perda, com o passar vagaroso dos dias, do cotidiano marcado pela ausência presente de um familiar que partiu de forma brusca.

Esse olhar mais detido foi desvelando várias camadas do filme e suscitando questões sobre os sentidos produzidos pelo documentário ao mobilizar um grande número de referências intertextuais, vinculando imagens de personagens fictícias, arquétipos femininos trágicos, às personagens documentais, que possuem vida fora das telas.

A especiação de *Olmo e a gaivota*, nos cinemas, em novembro de 2015, quando nossa pesquisa já estava em andamento, possibilitou observarmos aproximações e distanciamentos entre as duas obras. Contudo, a decisão de alçá-lo a segundo objeto de pesquisa deu-se posteriormente, resultado de maturação da leitura do filme, quando compreendemos que *Elena* e *Olmo e a gaivota*, examinados via análise comparativa, compondo um mesmo projeto, poderiam iluminar-se mutuamente, sobretudo diante de questões da escrita de si, surgidas com o aprofundamento de nossos estudos, debruçando-nos sobre os conceitos de autoria, autorreflexividade, autobiografia, autoficção e alterficção.

O segundo longa-metragem da diretora Petra Costa, este em codireção com a cineasta dinamarquesa Lea Glob, conta a história da atriz do *Théâtre du Soleil*, Olívia Corsini, durante a gestação de seu primeiro filho, e a relação entre ela e seu companheiro, também ator, Serge Nicolai.

O enfoque narrativo privilegia a subjetividade da protagonista, desmistificando a ideia da gravidez como um momento maravilhoso, unicamente de encantamento diante de uma nova vida em formação, abordando a transformação da mulher em mãe, uma morte simbólica da mulher que fora até ali. O documentário trata da complexidade desse processo, humanizando a personagem ao apresentar conflitos internos, medos, desejos e a renúncia necessária ao trabalho

e à liberdade, ficando reclusa por meses em seu apartamento, no quinto andar de um prédio sem elevador, ao descobrir que havia risco de perder a criança.

Conforme veremos mais adiante, alguns filmes brasileiros, como *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro, e *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar, adotam uma linha narrativa entre o familiar e o social, abarcando questões pessoais, mas históricas e memorialistas também com centralidade.

Em *Elena* (2013), menciona-se na narrativa a atuação de seus pais, Li An e Manoel, nos movimentos de resistência à ditadura, com a inclusão de algumas imagens de arquivo, mas estas inserções funcionam no todo do filme muito mais como dados de contextualização, composição da história familiar, sobretudo de Elena, não havendo grande investimento no desenvolvimento dessa questão no documentário, no vínculo entre a vivência da família e a história nacional.³

Nos dois longas, não há um enfoque que centralize silenciamentos históricos, mas ambos tematizam interditos sociais, respectivamente, o suicídio e a maternidade desmistificada, temas tabus que, pouco a pouco, têm sido discutidos de modo mais amplo e publicamente, ponto que trataremos ainda no segundo capítulo deste trabalho.

Apesar de não compor nosso recorte principal, *Olhos de ressaca* (2009), primeiro filme de Petra Costa, já apresenta traços importantes do estilo da diretora brasileira que podem ser observados nas produções seguintes. Centrado no âmbito pessoal, esse curta-metragem tematiza a relação amorosa dos avós da documentarista, Vera e Gabriel Andrade, na época em que completavam sessenta anos de casados.

Sendo *Olmo e a gaivota* realizado em codireção, tornou-se relevante observar também a proximidade temática entre *Elena* e o primeiro filme de Lea Glob, um curta-metragem de 2011, exibido no Brasil em 2012, no festival *É tudo verdade*, sob o nome *Encontro com papai Kasper Cartola* (*Modet med min far Kasper Hojhat*, no original). O documentário também se baseia em uma narrativa autobiográfica, com voz *over* em primeira pessoa e a presença de Lea Glob em cena. A diretora, que perdeu a convivência com o pai desde os dois anos de idade, toma conhecimento, na juventude, que ele cometeu suicídio na prisão e busca resgatar a identidade paterna.

Cabe salientar que não foi uma decisão das duas diretoras a formação da parceria para a feitura de *Olmo e a gaivota*. O projeto do documentário surgiu em 2012, por meio de convite, durante o CPH:DOX (DOX:LAB), Festival Internacional de Cinema Documentário de Copenhagen, na Dinamarca, no qual dez diretores europeus eram escolhidos para trabalharem

³ Para informações adicionais, ver APÊNDICE A.

com outros dez não-europeus, com deliberação do comitê a respeito da concepção da dupla, definida, possivelmente, levando em consideração a proximidade das obras anteriores das duas diretoras.

Diante dos vínculos estilísticos e temáticos que podem ser observados entre as primeiras produções de Petra Costa e Lea Glob e os filmes que são objetos principais desta pesquisa, dedicamos um tópico específico, no terceiro capítulo, para análise dos dois curtas-metragens citados.

Nesse sentido, é possível pensarmos a respeito da dimensão política dos dois documentários, primeiramente, por meio da leitura feita por Julia Scamparini (2015) sobre produções literárias e fílmicas no tocante às experiências pessoais. Para a autora, o fato de traumas, vivências que geralmente se quer esconder, serem expostos discursivamente, mostrados, falar-se a respeito deles, constitui um “ato político que se limita à esfera dos afetos mais íntimos dos discursos que raramente ganham voz” (SCAMPARINI, 2015, p. 268).

Certamente, além de tratar de silenciamentos sociais, numa visão mais abrangente da temática dos filmes, observamos que as obras se centram em pontos cruciais da trajetória das personagens, das famílias representadas em ambos, em fragmentos da vida prosaica, momentos de intimidade. Assuntos pessoais e delicados são postos em tela abertamente, mas de modo sensível, não factual, por meio da exposição de sentimentos e sensações, sendo as relações de afeto um elemento balizador das duas obras.

Observamos ainda uma segunda dimensão política, bem explorada no âmbito extrafílmico por Petra Costa, que parte dos documentários para debater socialmente e dar visibilidade a temáticas como a depressão, o suicídio, a mitificação da gravidez, o direito da mulher sobre o seu próprio corpo e a representatividade feminina na produção cinematográfica, temáticas presentes em material paratextual que também analisamos.

Nosso primeiro investimento é refletir sobre os filmes como documentários que evidenciam a subjetividade dos personagens, ambos tendo a encenação como elemento fundamental em sua composição e sendo dotados de autorreflexividade. Além disso, são obras cinematográficas de autoria feminina que nos permitem refletir sobre a emergência do sujeito, do “eu”, na sociedade contemporânea e, sobretudo nas produções mais recentes, o que nos leva à observância dos conceitos de autobiografia e autoficção/alterficção ainda no primeiro capítulo deste trabalho.

Em seguida, no segundo capítulo, passamos às temáticas abordadas nos filmes, numa visão macro, examinando quais as principais questões mobilizadas nos dois documentários transcendem as experiências pessoais dos sujeitos neles representados. Interessa-nos ainda ir

aguçando nosso olhar, chegando às relações familiares que norteiam as duas obras, observando qual a natureza de tais relações, como se dão os vínculos entre os personagens e, por fim, de que modo as protagonistas dos dois documentários olham para os outros com os quais convivem, mas, sobretudo, para si mesmas.

No tocante à análise de personagens, além de examinar de que modo a personagem Elena é representada, interessa-nos observar os papéis desempenhados pela diretora Petra Costa enquanto autora-narradora-personagem, relacionando sua representação com as de sua mãe, Li An, e de sua irmã, devido ao entrelaçamento de identidades entre as três, algo estrutural na narrativa.

Observamos ainda, no terceiro capítulo, como ocorrem as articulações presentes na composição das personagens reais do documentário com referenciais de arquétipos oriundos de produções ficcionais, teatrais e literárias. Referimo-nos, em especial, a Ofélia, da tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, impressa em 1603, obra central na construção do filme *Elena*, por diversas razões, às quais iremos detalhar, e *A sereiazinha*, do conto de Hans Christian Andersen, de 1837, o que nos permite perceber também nesse documentário uma dimensão autoficcional, sob determinada perspectiva, mesmo que isso não seja um elemento predominante.

Olmo e a gaivota faz uso de diversos recursos narrativos, entre eles, a tessitura com elementos da peça *A gaivota*, de 1875, escrita por Anton Tchekhov, obra que o atravessa, e que fora escolhida pelas diretoras para composição narrativa por seu potencial de produzir sentidos diversos ao mesclar-se com a história e a vivência profissional de Olívia. Assim, caracteriza-se para além de uma produção biográfica, inserindo-se no âmbito do dispositivo autoficcional, conduzindo o espectador, deliberadamente, a um jogo de ambiguidade em que não há clareza a respeito dos limites entre criação fictícia e representação do real.

Após acesso a informações de produção⁴, além da escolha deliberada da peça de Tchekhov para a construção fílmica, sabe-se que Olívia e Serge não são apenas personagens documentados encenando suas próprias vidas, mas participaram ativamente da concepção do filme durante o processo de gravação, da definição de cenas, e, inclusive, assinam como colaboradores, gerando, portanto, uma discussão sobre autoria que nos leva a considerar a presença de elementos característicos da autobiografia, mesmo que o dispositivo autoficcional seja preponderante.

O fato de *Elena* constituir-se como documentário que parte da exposição das vivências de sua diretora enquanto *Olmo e a gaivota* situa-se no universo autoficcional, leva-nos a uma

⁴ Informação verbal extraída do vídeo *Olmo e a gaivota – bate-papo com a equipe*. Festival do Rio 2015. CineEncontro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7_sJrvJii9M>. Acesso em: 23 nov. 2016.

questão a ser investigada: os pactos de leitura, tema que também possui pertinência nas reflexões sobre a teoria do documentário, considerando o contrato de leitura que se difere daquele que se institui diante de um filme de ficção.

Desse modo, propomos a análise comparativa entre duas obras de autoria feminina, que tematizam silenciamentos sociais, estruturadas por meio da estetização da vida comum, utilizando-se, para tanto, enquanto importante recurso o vínculo de imagens arquetípicas aos seus personagens que protagonizam narrativas predominantemente interiorizadas e situadas no âmbito das escritas de si. Os filmes permitem-nos refletir sobre os conceitos de autobiografia e autoficção/alterficção em produções fílmicas documentais, definições que permeiam várias outras produções do documentário contemporâneo.

A leitura comparativa possibilita-nos aprofundar nossos estudos sobre questões da série social ao analisarmos as personagens Elena e Olívia e suas relações de alteridade. Além do intertexto com caracteres ficcionais, estabelecido em cada um dos filmes, levamos em conta a construção das personagens a partir de suas subjetividades, a expressão de suas vidas interiores, interessando-nos o modo como as duas, ambas atrizes, relacionam-se com a família, a carreira, a liberdade, a cidade, a passagem do tempo, a solidão e de que forma falam de si.

Tais filmes não apresentam “grandes narrativas” no sentido de trazerem para a tela um relevante acontecimento histórico ou social que retrate uma época, uma comunidade, mas são grandes acontecimentos nos cursos das vidas dessas famílias e, sobretudo, dessas personagens, que irão repercutir em suas trajetórias indefinidamente a partir de então.

CAPÍTULO I - A PARTILHA DA EXPERIÊNCIA PELO PRISMA DA SUBJETIVIDADE

1.1. A autobiografia e a autoficção na modalidade documental

Nossos objetos de pesquisa, por suas particularidades, conduzem-nos à reflexão sobre dois conceitos provenientes da literatura, mas que se mostram rentáveis para o estudo do cinema e, em nosso entendimento, sobretudo ao lançarmos um olhar sobre a produção documentária. Referimo-nos à autobiografia e à autoficção, termos que abordaremos mais detidamente.

1.1.1. Autobiografia: das letras ao universo da imagem e do som

Philippe Lejeune é conhecido por seus esforços em delinear o conceito de autobiografia, relatando ter se voltado para tais estudos em meados de 1968, ao observar que, na França, a autobiografia mostrava-se enquanto um território rico e inexplorado por ser menosprezada no âmbito da literatura (2013).

Inicialmente, Lejeune (2014a, p. 16) define a autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”, apresentando uma premissa que avalia como fundamental para que um texto seja considerado autobiográfico: a necessária “relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (p. 18, *grifos do autor*), baseada no nome próprio, portanto, numa *identidade de nome* (p. 28, *grifo do autor*) entre essas três instâncias da narrativa.

O pesquisador ressalta ser comum a presença do autor no texto reduzir-se apenas ao nome próprio, surgindo, em geral, nos elementos paratextuais (capa, folha de rosto, próximo ao título da obra), representando “um compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*” (LEJEUNE, 2014a, p. 26-27, *grifo do autor*), critério que estende a todos os outros gêneros da literatura íntima.⁵

⁵ Lejeune menciona exceções ao que denomina de *autobiografia clássica*, e à qual se detém. A respeito do nome, chega a fazer ponderações sobre casos como o uso dos pseudônimos ou em que o narrador ou o personagem não é nomeado, mas esclarecendo serem casos excepcionais, assim como o possível uso da segunda ou da terceira pessoa na escrita autobiográfica, enfatizando que o mais frequente, a que se refere como autobiografia clássica, é a escrita “em primeira pessoa”, com narração autodiegética (LEJEUNE, 2014a, p. 22).

É com base nessas noções de correspondência de identidade e compromisso de responsabilidade que Lejeune (2014a) diferencia a autobiografia e o romance autobiográfico: na autobiografia, o autor assume a identidade na enunciação, enquanto o romance autobiográfico constitui-se como texto ficcional diante dos quais o leitor *suspeita* existir identidade entre autor e personagem, mas tal identidade é negada ou, ao menos, não afirmada.

O autor deixa claro que, em sua leitura, não há ambiguidade na autobiografia e que existe um compromisso de responsabilidade que se diferencia da relação firmada com o leitor diante de um texto ficcional, delineando seu conceito de pacto autobiográfico:

eu fiquei muito impressionado pelo facto de a autobiografia não estar definida apenas por uma forma (relato) e um conteúdo (vida), relato e conteúdo que a ficção podia imitar, mas por um facto que a diferenciava radicalmente: o compromisso que uma pessoa real assumia ao falar dela (própria) num espírito de verdade - o que eu chamo “pacto autobiográfico”. Entre isso e o contrato de ficção existe, com certeza, uma série de posições intermediárias que só se definem pela relação com estes dois polos. (LEJEUNE, 2013, p. 538).

Assim, o autor define a autobiografia considerando a indexação da obra, o modo como é apresentada ao público, dando ênfase à relação que se estabelece com o leitor:

Uma autobiografia não é apenas um texto no qual alguém diz a verdade sobre si próprio, mas um texto no qual alguém real diz o que diz. E este compromisso produz efeitos particulares sobre a recepção. Não se lê da mesma maneira um texto dependendo de que seja recebido como uma autobiografia ou uma ficção. (LEJEUNE, 2013, p. 538).

Ressaltando que há uma grande diversidade de formas de estabelecimento do pacto autobiográfico, Lejeune (2014a) dá grande importância aos elementos paratextuais, ponderando que, ao considerar apenas a análise interna do texto, nem sempre tal diferenciação entre autobiografia e romance autobiográfico se tornaria nítida, pois os mesmos procedimentos narrativos utilizados na autobiografia enquanto recursos que evidenciam a autenticidade do relato podem, e são, observados também em obras ficcionais.

O autor admite, contudo, que muitos dos elementos paratextuais que condicionam a leitura nem sempre são escolhidos diretamente pelo autor, mas, sim, pelo editor ou mesmo interpretados pelos meios de comunicação, além de ser preciso considerar que não há homogeneidade do público, existindo a possibilidade de diferentes interpretações de um mesmo texto e do “contrato” estabelecido.

Prosseguindo em sua argumentação, Lejeune (2014a) situa a biografia e a autobiografia enquanto textos *referenciais*, que se propoem à submissão de *prova de verificação*, objetivando o verdadeiro, e não apenas verossimilhança, comportando um *pacto referencial*, coextensivo ao autobiográfico, dificilmente dissociáveis, mesmo sendo necessárias ponderações a respeito do compromisso com a veracidade pressuposto nessas obras:

A fórmula deixaria de ser “eu abaixo-assinado” e passaria a ser “juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade”. Todavia, raramente a forma do juramento é tão abrupta e total: uma prova suplementar de honestidade consiste em restringir a verdade ao *possível* (a verdade tal qual me parece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias etc.) e em demarcar explicitamente o *campo* ao qual o juramento se aplica (a verdade sobre tal aspecto de minha vida, sem me comprometer sobre tal outro aspecto). (LEJEUNE, 2014a, p. 43, *grifos do autor*).

Muitas das reflexões de Lejeune a respeito da autobiografia aproximam-se de questões postas e discutidas por teóricos e críticos sobre a natureza do documentário. A distinção entre a produção cinematográfica documental e a ficcional também se estabelece, por vezes, considerando um contrato tácito com o público espectador, conforme Salles (2005) menciona:

Diante desses filmes, realizador e espectador estabelecem um contrato pelo qual concordam que tais pessoas existiram, que disseram tais e tais coisas, que fizeram isso e aquilo. São declarações sobre o mundo histórico, e não sobre o mundo da imaginação. Para que o documentário exista é fundamental que o espectador não perca a fé nesse contrato. (SALLES, 2005, p. 58).

O cineasta também menciona a responsabilidade ética do realizador de um documentário com aqueles aos quais documenta enquanto um elemento que afasta o gênero do fazer ficcional, esclarecendo que “observada a presença de certa estrutura narrativa, será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética para com seu personagem” (SALLES, 2005, p. 70).

Salles (2005, p. 59) também toca na questão da indexação dos filmes, que envolve elementos pertencentes ao âmbito paratextual, ao afirmar que “essas obras recebem tal rótulo muito antes que se inicie o trabalho de decodificação do espectador. Serão vistas como documentários porque foram assim definidas pelas instâncias competentes”, apontando que a diferença em relação à ficção “residiria no modo assertivo como o filme se dirige aos espectadores, assegurando-lhes que aquilo que está sendo exibido na tela de fato ocorreu no mundo histórico” (p. 65).

Parece pertinente irmos da visão apresenta por Salles para uma colocação de Arlindo Machado (2011) sobre a relação do espectador com os dois gêneros. Em artigo sobre os “novos territórios do documentário”, ao comparar *Nanook, o esquimó* (*Nanook*, de 1922), de Flaherty, e a ficção *Sangue sobre a neve* (*The Savage Innocents*, 1960), de Nicholas Ray, o autor afirma que, apesar de *Nanook* poder ser lido como documentário antropológico, é possível, para o espectador comum, “ser apenas uma bela narrativa sobre um esquimó que luta pela sobrevivência num mundo hostil” (MACHADO, 2011, p. 8), não havendo, para este, uma diferença essencial entre os protagonistas dos dois filmes.

De fato, as duas obras têm potencial de causar no espectador, sob determinada perspectiva, reflexões e emoções semelhantes. Entretanto, há uma ponderação fundamental a ser feita, bem colocada por João Moreira Salles (2005, p. 71, *grifo nosso*):

O que nós documentaristas temos de lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme. É isso que faz com que nossa questão central seja de natureza ética. Tentando descrever o que fazemos numa formulação sintética, eu diria que, observada a presença de certa estrutura narrativa, será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética para com seu personagem. *A natureza da estrutura nos diferencia de outros discursos não-ficcionais, como o jornalismo, por exemplo. E a responsabilidade ética nos afasta da ficção.* Um dos benefícios dessa definição é que ela rejeita qualquer formalismo ideológico, ou seja, não acredita que determinados modelos narrativos sejam inerentemente superiores a outros. Se a prova dos nove for a natureza da relação que se estabelece entre documentarista e documentado, cada escola produzirá seus desafios específicos.

O documentarista discute a redução da vida de um personagem a um papel específico, um recorte escolhido pelo diretor diante das inúmeras possibilidades de apresentação da pessoa que foi filmada, destacando o fator mais importante: o personagem do documentário tem uma vida fora do filme.

Conforme destaca Machado (2011, p. 9), “espera-se que, no documentário, assim como no telejornal, as coisas se passem de forma diferente, ou seja, eu preciso acreditar na veracidade daquilo que estou vendo e ouvindo”. Essa é a visão difundida a respeito das produções documentais. Voltando a Salles, isso não hierarquiza os gêneros, são apenas estruturas diferentes, com o mesmo potencial para tocar o espectador, mas não é possível desconsiderar que os atores de uma obra ficcional não respondem por nenhum dos acontecimentos do filme, como ocorre com os personagens de uma obra documental.

A compreensão de Lejeune no que diz respeito ao uso possível dos procedimentos da autobiografia na escrita do romance lembra-nos outra colocação de Salles em relação ao caráter

documental. O documentarista destaca: “o fato do que é exibido no mundo histórico ser o conteúdo do documentário não o identifica com algum tipo de realismo”, e exemplifica, mencionando que em filmes de natureza faz-se uso de imagens em câmera lenta, modo irreal de se movimentar, trilha sonora, animação e isso não faz com que essas produções sejam vistas como ficcionais, pois “tais recursos não são técnicas de ficção, mas técnicas de cinema” (SALLES, 2005, p. 65). Do mesmo modo, as técnicas de escrita narrativa não se limitam à escrita ficcional.

Além disso, podemos pensar em filmes de ficção que são realizados a partir de uma estrutura identificada como documental, a exemplo de *A bruxa de Blair* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999) ou *Recife frio* (Kleber Mendonça Filho, 2009). O falso documentário, que imita as convenções das produções documentárias, é conhecido como *mockumentary* (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Roger Odin (2012, p. 27) nomeia-os como filmes enganadores.

Tais produções levam-nos a pensar em como conseguimos distinguir um filme como documentário. Roger Odin (2012) corrobora com o entendimento de Salles sobre a importância da indexação dos documentários enquanto premissa inicial para que sejam lidos desse modo, considerando que, em geral, tais filmes apresentam uma instrução de leitura documentarizante, apesar de ser sempre possível para o espectador recusar a instrução à qual é submetido.

O autor também destaca a existência de elementos paratextuais, por exemplo, a presença de legenda indicando tratar-se de um documentário, designando uma estrutura de produção especializada em filmes documentais ou a ausência de nomes de atores. Porém, Odin (2012, p. 24) ressalta a existência de instruções textuais que, de modo geral, permitem-nos identificar se estamos diante de um documentário ou um filme de ficção mesmo sem acesso a qualquer informação externa ou aos créditos.

Isso seria possível a partir do conhecimento de uma linguagem própria, de figuras estilísticas típicas do documentário que o tornariam reconhecível. Pela imensa variedade de formas documentais, Odin (2012) detém-se em apresentar figuras estilísticas que poderiam ser atribuídas, por exemplo, aos filmes pedagógicos, como a aparição na tela de um especialista, a remissão direta ao espectador ou ao entrevistador, comentário do tipo explicativo, entre outros traços, e, do mesmo modo, refere-se às especificidades dos filmes de reportagem, abarcando documentários etnográficos, filmes de atualidade, reportagens de guerra, filmes de família, filmes de reconstituição, cada um deles com características próprias, perceptíveis durante a especção.

Além disso, o autor observa que existe uma *escala documentária e níveis de documentariedade* (ODIN, 2012). É levando em consideração esses níveis que o pesquisador menciona os filmes híbridos, posicionados “na interseção entre dois (ou mais) conjuntos cinematográficos, filmes que entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura”, os filmes ambíguos, “que não oferecem as instruções de forma clara a seus leitores (que não permitem determinar rapidamente quando e se convém fazer funcionar o modo documentário ou o modo ficcional)” e os filmes enganadores, os quais já mencionamos (ODIN, 2012, p. 27).

O compromisso com a verdade, posto por Lejeune (2014a) ao tratar da existência de um pacto referencial, porém com ponderações feitas pelo próprio pesquisador, que se refere à verdade possível, também é uma questão sobre a qual refletimos ao pensar o documentário.

No âmbito da autobiografia, Lejeune (2014a, p. 121) complementa que “certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada têm de ilusório”, afirmando que a autobiografia inscreve-se no campo do conhecimento histórico, no campo da ação e no campo da criação artística, mas não no campo da ficção, mesmo passando pela construção narrativa: “é claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos da minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de inventar” (p. 121).

Serge Doubrovsky relaciona a autobiografia e o romance, considerando ser a primeira uma narrativa retrospectiva a respeito da vida do autor e mencionando a porosidade da memória:

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção. A retrospectiva tem lá seus engodos. (DOUBROVSKY, 2014, p. 122).

No âmbito do cinematográfico, Odin (2012) esclarece que um documentário continua sendo um documentário mesmo quando é visto de modo negativo em relação à verdade do representado ou sinceridade do seu autor, quando seu conteúdo é falso ou mentiroso.

Por sua vez, o cineasta Eduardo Coutinho (2013) defende a importância da subjetividade, do imaginário do personagem, afirmando só ser possível chegar à verdade via imaginário, mais especificamente, a *versões da verdade*, tratando da relação que estabelece com seus entrevistados:

o que pode ser interessante pensar é que o real e o imaginário estão entrelaçados. Não existe um cinema de documentário que seja o real. Não estou preocupado se o cara que eu entrevisto está dizendo a verdade – ele conta sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda a sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu; e que é uma verdade, ao mesmo tempo que é o imaginário. Não estou preocupado com a verdade pedestre das coisas, por isso a palavra dele me interessa. (COUTINHO, 2013, p. 223).

A produção de Coutinho é pautada no modo participativo, aos moldes do cinema verdade, no qual o que importa é a verdade do encontro, “a verdade de uma forma de interação, que não existia se não fosse pela câmera” (NICHOLS, 2005, p. 155).

Por fim, outra questão posta por Lejeune que nos faz pensar sobre os documentários, são as reflexões do autor a partir do trabalho desenvolvido pela Associação para a Autobiografia (*Association pour l'Autobiographie*) - APA, entidade francesa da qual é fundador e que reúne material da escrita íntima de pessoas comuns.

Lejeune (2013) afirma ser um drama para os estudos autobiográficos concentrarem-se apenas nas obras publicadas e que obtiveram sucesso, raras, considerando a amplitude das produções da escrita de si. Refere-se ao fato de serem publicados escritos íntimos personalidades, testemunhas de guerra, escritores, sendo pouco representada a vida ordinária dos desconhecidos (LEJEUNE, 2014a).

Nesses termos, pensamos no importante papel da produção documentária exatamente na representação da vida ordinária de pessoas comuns, principalmente em filmes documentais contemporâneos, que primam pelo investimento em representar a subjetividade de seus personagens, traço também observado em produções do jornalismo narrativo.

Até aqui, fizemos aproximações entre as questões que surgem tanto nas reflexões sobre o conceito de autobiografia quanto nos estudos sobre o documentário, no entanto, cabe pensarmos a respeito do cruzamento dessas duas concepções: de que modo a autobiografia, a narrativa retrospectiva da vida de um autor, é representada no cinema.

Ao tratar do documentário contemporâneo em um de seus textos, Michael Renov (2014) reporta-se especificamente à autobiografia fílmica, que ainda considera pouco discutida academicamente. Orientando sua argumentação a respeito da temática, Renov (2014, p. 51, *grifo do autor*) delinea quatro proposições: “(1) a *própria ideia* de autobiografia reinventa a *própria ideia* de documentário; (2) a autobiografia fílmica não é nenhuma novidade; (3) a autobiografia fílmica existe de várias formas; e (4) a autobiografia engloba e é inflexionada pelo político.”

A respeito da primeira delas, o autor esclarece que a dificuldade de alguns pesquisadores da área em aceitar o impulso autobiográfico dentro da tradição do documentário seria pela ideia difundida do gênero enquanto produtor de um “conhecimento verificável”, baseado em fatos e argumentos lógicos, havendo um distanciamento entre os alicerces do documentarismo dominante e da cultura da autobiografia (RENOV, 2014).

Aproximando autobiografia e cinema documentário, Renov (2014) destaca as mudanças ocorridas na autobiografia a partir da fotografia, devido à maior afirmação do real a partir da indicialidade do que é captado pela câmera em comparação ao texto autobiográfico. Contudo, o pesquisador mostra-se convicto da possibilidade de relacionar os dois campos:

Em minha docência, descobri que a autobiografia oferece uma visão sobre a condição epistemológica geral do documentário. [...] Colocando de outra forma, as “verdades” que a autobiografia oferece são frequentemente aquelas relativas ao interior muito mais do que ao exterior. [...] De qualquer forma, me parece que as obras autobiográficas podem gerar uma espécie de ceticismo saudável no que diz respeito a todas as alegações sobre a verdade do documentário. (RENOV, 2014, p. 36-37, *grifo do autor*).

A respeito de sua proposição, sobre a autobiografia fílmica não ser algo novo, o autor menciona vestígios da presença de tal modalidade há muito tempo nas vanguardas do cinema documentário, mas sem que houvesse um reconhecimento, com tais produções sendo enquadradas fora do que era consensual, mencionando também a videoarte produzida nos anos 1960 e 1970, quando o corpo do próprio artista torna-se objeto artístico.

Ao fazer referência ao fato de existirem diferentes modalidades autobiográficas via som e imagem, Renov (2014) destaca que tais variações ocorrem tanto no âmbito formal quanto estrutural dos filmes. Entre as diferentes modalidades autobiográficas, o autor ressalta a etnografia doméstica, que nos remete ao filme *Elena*:

A etnografia doméstica é um modo de prática autobiográfica que une o autoquestionamento à preocupação da etnografia em documentar a vida dos outros, em particular, membros da família que servem como espelho ou contraste para o *eu*. Devido aos laços de parentesco, sujeito e objeto estão atados um ao outro. O resultado é um autorretrato refratado através de um *outro* familiar. (RENOV, 2014, p. 42, *grifos do autor*).

Em sua última proposição, Renov (2014) ressalta o vínculo entre autobiografia e política, rechaçando acusações de que as obras autobiográficas evitam ou suprimem o âmbito político e dando destaque ao que denomina de “política identitária”, que estaria em nossas múltiplas, móveis e conflitantes identidades.

1.1.2. Autoficção: da casa cega às telas de cinema

Passando ao conceito de autoficção, partimos de Manuel Alberca (2008, p. 89), quando este esclarece que o auge da autoficção dá-se entre o interstício da “morte do autor”, apregoadá nos anos de 1960, e o auge da autobiografia nos anos de 1970, ainda tratada por muitos como escrita de segunda divisão, destacando a expansão da literatura autobiográfica nas últimas décadas do século, “desenvolvimento que casa bem com os desígnios de uma sociedade guiada pelo predomínio e o prestígio do individual” (tradução nossa).⁶

É, pois, no início dos anos de 1970, que Philippe Lejeune publica seus primeiros livros sobre o conceito de autobiografia e cria um quadro com o intuito de exemplificar as diferenças entre autobiografia e romance, entre o pacto autobiográfico, sobre o qual já tratamos, e o pacto romanesco, aquele que se estabelece com o leitor diante de uma obra ficcional, estando, portanto, no extremo oposto do primeiro.

Figura 1 – Quadro com combinações possíveis entre homonímia autor/personagem e pactos com o leitor.

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 a <u>romance</u>	2 a <u>romance</u>	
= 0	1 b <u>romance</u>	2 b <u>indeterminado</u>	3 a <u>autobiografia</u>
Autobiográfico		2 c <u>autobiografia</u>	3 b <u>autobiografia</u>

Fonte: Philippe Lejeune (2014a, p. 33).

No quadro de Lejeune, há duas “casas cegas”, e, a respeito da primeira delas, o autor dizia o seguinte:

O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum

⁶No original: “desarrollo que casaba bien con los designios de una sociedad guiada por el predominio y el prestigio de lo individual” (ALBERCA, 2008, p. 89).

exemplo me vem à mente, e quando isso acontece o leitor tem a impressão de que há um erro. (LEJEUNE, 2014a, p. 37).

Conforme o próprio Lejeune (2014a, p. 69) relata em publicação posterior, tal quadro caiu nas mãos do professor e romancista Serge Doubrovsky, que decide preencher a lacuna com uma combinação entre o pacto romanesco e o emprego do nome próprio do autor em seu romance *Fils* (1977). Na apresentação de seu livro, Doubrovsky irá se referir à obra pelo termo *autoficção*, criando o neologismo:

Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *fils*⁷ de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera conseguir agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, 1977 *apud* LEJEUNE, 2014, p. 23, *grifos do autor*).

Lejeune (2014a, p. 69) reconhece, portanto, a validade do conceito de Doubrovsky, observando a gradual aproximação entre autobiografia e romance autobiográfico, tornando indecisa a fronteira entre os campos, o que considera estimulante para a reflexão teórica. E Serge Doubrovsky não se limita à invenção do termo. Desenvolve seu pensamento sobre o conceito em escritos posteriores e o conceito de autoficção atravessa um processo lento de reconhecimento e legitimação, chegando, gradualmente, a outros países e a outros campos além da literatura, apesar de não haver um consenso teórico a respeito de sua aplicação.

Com o tempo, os estudos sobre a autoficção desmembram-se em vertentes extremas: uma referenciada na concepção de Doubrovsky e outra alinhada à teorização de Vincent Colonna, que elabora tese, sob orientação de Gérard Genette, ampliando a abrangência do conceito aos diferentes procedimentos da ficcionalização de si (JEANNELLE, 2014), havendo também posicionamentos intermediários entre tais concepções.

Doubrovsky (2014) esclarece ser o criador do termo, mas não o inventor da prática da escrita autoficcional. Comentando sobre a autoficção na estruturação de um de seus livros, refere-se à homonímia autor-narrador-personagem, que inscreveria a obra, a seu ver, no pacto autobiográfico, contudo, havendo um privilégio à narração do presente, pois “o vivido se conta *vivendo*, sob a forma de um fluxo de consciência naturalmente impossível de se transcrever no

⁷ A manutenção do termo, sem tradução, deve-se à necessidade de preservar o efeito de ambiguidade gerado diante do título de Doubrovsky, “pois a palavra *fils* em francês, em sua forma escrita, pode significar tanto ‘filho’ quanto ‘fios’, conforme consta em nota de tradução do livro *Ensaio sobre autoficção* (2014, p. 36).

fluxo do vivido-escrito”, compreendendo que se trata “obviamente, de uma *ficção*”, de forma que “o modo de leitura se inscreve no âmbito de um pacto romanesco”, criando um pacto particular de leitura que o autor classifica como oximórico, designando sua obra como um “tipo de autobiografia romanceada”, que já existiria há bastante tempo (p. 116, *grifos do autor*).

Sobre essa presentificação, recorremos a Anna Faedrich (2014, p. 22, *grifos da autora*), segundo a qual a autoficção “*não é um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser. Pelo contrário, ela é a escrita do tempo presente*”. Porém, a autora esclarece ainda questões da peculiaridade da produção autoficcional, visto que “as experiências do passado tornam-se presentes através da rememoração e do novo sujeito que as escreve. E, por se tratar de uma ficcionalização de si, essa projeção pode se dar de maneira mais livre, ou até mesmo mais idealizada, pois não se trata mais do *eu*, mas sim do ser-ficcional” (p. 71, *grifo da autora*).

Apesar de designar sua obra com o termo *ficção*, Doubrovsky enfatiza a importância de a autoficção constituir-se, no seu entendimento, como uma “ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais”, destacando, assim, o eixo referencial como essência do gênero autoficcional, com a palavra autoficção remetendo à existência real de um autor (DOUBROVSKY, 2014, p. 120-121).

Enfatizando a referencialidade rigorosa na escrita autoficcional e a proximidade entre autobiografia e romance mesmo na autobiografia clássica, ao considerar que o relato retrospectivo tem como componente essencial a memória, que é incompleta e falível, o modo como Doubrovsky (2014) descreve seu conceito, posição criticada por alguns teóricos, inclusive, é a visão da autoficção como uma evolução da autobiografia, num contexto em que considera a alteração na relação do sujeito consigo mesmo, mencionando os avanços da psicanálise e a clareza sobre a impossibilidade de reconstituir-se por meio de uma narrativa linear.

No extremo oposto dessa leitura, temos a compreensão de Vincent Colonna sobre o conceito de autoficção, entendimento rechaçado por Doubrovsky (2014). Colonna apresentaria uma nova leitura sobre o termo autoficção na qual “pouco resta de ‘auto’ e surge algo que faz a ficção transbordar para todo lado e que poderia ser a literatura” (LECARME, 2014, p. 70).

Jean-Louis Jeannelle (2014, p. 133) comenta que, na tese defendida em 1989, e publicada em livro, em nova versão, em 2004, Colonna opta por utilizar o termo autoficção para designar “o conjunto dos procedimentos de ficcionalização de si”, considerando a compreensão de Doubrovsky sobre a autoficção como variação do romance autobiográfico:

De modo que a autenticidade dos fatos deixou de ser vista como condição de possibilidade: foi, ao contrário, a exploração do imaginário literário que passou a ser valorizada, sendo que o único critério de identificação aceito é o fato de que o escritor tome a si próprio como personagem de sua história e recorra à primeira pessoa ou até mesmo se designe de maneira mais indireta – com a condição, é claro, de que a identificação permaneça sempre óbvia aos olhos do leitor. Com Colonna a fabulação deixa de se limitar a um período situado sob o signo da “crise do sujeito”, mas se aplica a um conjunto exponencial de textos, sem limite histórico ou geográfico. (JEANNELLE, 2014, p. 132-133).

Colonna, que também faz uso do termo *autofabulação* para designação do conceito ao qual estamos tratando, decompõe a autoficção, de acordo com o modo que o autor é identificado na narrativa, em quatro modalidades. A primeira delas é a *autoficção fantástica*, na qual o escritor está no centro da obra, é o herói da narrativa, contudo “transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança”, diferenciando-se completamente de qualquer autenticidade biográfica, pois “a distância entre a vida e o escrito é irreduzível, a confusão impossível, a ficção de si total” (COLONNA, 2014, p. 39).

A segunda forma designada pelo pesquisador é a *autoficção biográfica*, a que mais se aproxima do nosso entendimento em relação à aplicação do conceito, e mesmo da definição dada por Doubrovsky ao termo. Nela, o autor ainda está no centro da narrativa, mas a fabulação de sua existência dá-se a partir de dados reais, com maior proximidade à verossimilhança, sendo possível atribuir ao texto “uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso” (COLONNA, 2014, p. 44).

Vincent Colonna (2014, p. 45) prolonga-se ao detalhar alguns de seus posicionamentos a respeito desse modo de autofabulação, ao qual se refere como o mais difundido e controverso, contrapondo-se veementemente à ideia de que autobiografia e autoficção possam, por alguma perspectiva, serem vistas como sinônimos. Afirma ser discutível que a autoficção seja vista como novidade, pois no pós-guerra seria frequente o romance autobiográfico nominal (p. 50) e aponta como algo realmente novo, de nossa época, a “supervalorização cultural do procedimento”, visto que, anteriormente, “o nome não era um marcador valorizado” (p. 51), atribuindo isso à “ascensão da ‘extimidade’ dos últimos anos do século XX”, a “onda de desvelamento da intimidade” (p. 52).

A terceira modalidade é a *autoficção especular*:

Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma

silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho. (COLONNA, 2014, p. 53).

Seriam exemplos desse terceiro modo participações discretas e que, em alguns casos, tornaram-se recorrentes, como as aparições de Alfred Hitchcock em filmes aos quais dirigiu ou de Stan Lee em produções da Marvel Comics, sobretudo cinematográficas, sendo ele o criador de muitos dos super-heróis que foram dos quadrinhos para as telas.

A quarta e última forma é a *autoficção intrusiva (autoral)*, na qual o escritor constitui-se enquanto um “narrador-autor” à margem da intriga”, surgindo transfigurado, com seu intérprete não pertencendo propriamente à intriga, sendo, pois “um recitante, um contador ou comentador” (COLONNA, 2014, p. 56), exemplificando com o modo como Balzac desmascara-se em suas obras, põe-se dentro da cena, interpela sua leitora, ilustração que nos remete de imediato a diversos textos machadianos.

Já se precavendo de críticas ao descrever uma modalidade pautada no que seria “confundir o narrador e o autor, descrever uma ficcionalização de autor, quando a teoria literária contemporânea aprende a identificar um narrador fictício”, Colonna (2014, p. 62) salienta que o leitor poderia escolher entre duas concepções de narrador: a advinda da narratologia, dissociando autor e narrador, e outra que, até os anos 1960, teria sido aceita como “científica”, cruzando as duas instâncias, sem as confundir, sendo a segunda leitura a que permitiria melhor compreensão a respeito da autoficção intrusiva.

Mesmo não nos filiando ao posicionamento de Colonna a respeito da autoficção, que compreendemos elastecer de forma demasiada o conceito, consideramos importante explicitar seu entendimento sobre o termo, e as classificações derivadas de tal compreensão, a fim de conhecermos diferentes visões, levando em conta a importância de sua obra nas discussões sobre a escrita autoficcional, sendo uma teoria bastante difundida e que, inclusive, tem impactado em estudos sobre a autoficção no cinema, constituindo, portanto, uma leitura possível, mesmo que não seja a nossa.

Luz Elena Herrera Zamudio é autora da tese *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna*, defendida em 2007, na qual, como o título sugere, modaliza a teoria de Colonna, desenvolvida no âmbito da literatura, para aplicação em objetos fílmicos, restringindo-se a três tendências autoficcionais postas pelo autor: a biográfica, a especular e a fantástica, que afirma poderem surgir em forma pura ou combinadas, não abordando, portanto, a transição para o cinema do modo autoficcional intrusivo ou autoral.

Para analisar obras cinematográficas a partir do conceito de autoficção, operacionalizando a leitura de Colonna, a autora considera necessário ponderar sobre algumas questões. A primeira delas é a questão da homonímia entre autor e personagem que, segundo Zamudio (2007), complica-se no cinema, pois enquanto na literatura o nome próprio tem seu protagonismo, nos filmes é preciso levar em conta também a imagem do ator que encarna o personagem, particularidades físicas, atitudes, ações, vestuário, entre outros elementos.

Além do protocolo de identidade, Zamudio também traz da obra de Colonna a discussão sobre *protocolo modal* da autoficção, constituído por elementos do texto e do paratexto a partir dos quais é possível determinar a ficcionalidade e “delimitar a percepção que se pode ter do registro de enunciação de uma obra, assim como também de seu valor de ‘verdade’, sua função e modalizar o texto, ou seja, traduzir a atitude do autor em relação ao discurso” (2007, p. 70, tradução nossa).⁸

Das observações da pesquisadora, interessa-nos ainda sua menção ao fato de os protocolos, tanto o de identidade quanto o modal, poderem ser determinados por informações contidas no texto ou em manifestações circundantes, destacando a relevância de elementos paratextuais. No discurso cinematográfico, levar-se-ia em conta, portanto, não apenas as projeções, mas também as publicações paratextuais, contudo, há a necessidade de tratar de tais questões com prudência, por serem argumentações potencialmente viciadas, mas que têm grande efeito sobre o espectador (ZAMUDIO, 2007), e também sobre a crítica.

Mesmo atentando para a necessária prudência, observamos que ao lidar com os objetos desta pesquisa, caracterizados como produções apresentadas enquanto documentários que se baseiam em relatos de vida, os elementos paratextuais mais diversos constituem materiais ricos para o estabelecimento de algumas conexões e esclarecimento de questões sobre as obras que não seriam possíveis limitando-nos à especulação documentária.

No entanto, apesar dessas leituras possíveis, cremos que esse não seja o melhor caminho para determinarmos a autoficcionalidade de um documentário. Mesmo havendo, em certa medida, ficcionalização em *Elena*, evidencia-se o entrecruzamento entre autobiografia e biografia fílmicas, por abarcar, de modo entrelaçado, as vivências de Petra e de sua irmã. Em relação a *Olmo e a gaivota*, compreendemos ser um documentário que deve ser lido enquanto autoficcional/alterficcional, mas por questões diversas das expostas acima.

⁸ No original: “delimitar la percepción que puede tenerse del registro de enunciación de una obra, así como también de su valor de ‘verdad’; su función es modalizar el texto, o sea, traducir la actitud del autor en relación a su discurso.” (ZAMUDIO, 2007, p. 70).

Mario de la Torre Espinosa (2015) também toma como base o modelo de classificação da autoficção a partir da teoria de Colonna ao tratar do documentário autoficcional espanhol, mas o mencionamos principalmente por outros pontos de seu artigo serem interessantes para a reflexão sobre a autoficcionalidade.

O aparente antagonismo entre os conceitos de documentário e autoficcionalidade é uma questão explicitada por Espinosa (2015, p. 571), o que só se sustentaria caso nos restringíssemos à concepção tradicional do documentário, a partir da qual parece impossível falar de qualquer resquício de ficcionalidade. Contudo, considerando a evolução pela qual o documentário tem passado, em especial, a partir dos anos de 1950, Espinosa entende que tais conceitos são conciliáveis, principalmente ao levarmos em conta a “irrupção da subjetividade no cinema”.

Espinosa também se refere ao fato de, no terreno do audiovisual, quando o autor se projeta em sua própria obra, isso implica em uma exposição infinitamente maior que no caso de uma obra autobiográfica literária, considerando que no cinema “não só se difundem suas palavras, mas se exhibe sua corporeidade, dando lugar a uma invasão máxima de sua intimidade”, gerando vulnerabilidade e podendo resultar em autocensura. “Estas omissões da história no discurso causadas pelo controle sobre a própria imagem, pela vontade de submeter sua realidade a critérios de seleção motivados pelo pudor, introduzem traços inequívocos de autoficcionalidade” (ESPINOSA, 2015, p. 573, tradução nossa).⁹

Nos filmes que analisamos, essa “invasão máxima” da intimidade dá-se, em uma primeira dimensão, certamente, devido à exposição da imagem, havendo, em *Olmo e a gaivota*, até mesmo registros de nudez de Olívia Corsini, imagens que são postas na tela sem erotização e, sim, dando ao espectador a visão privilegiada de sua vida privada, do cotidiano do casal e da relação da protagonista com as transformações do seu corpo durante o período da gestação.

Em uma segunda perspectiva, tanto em *Elena* quanto em *Olmo e a gaivota*, o desnudamento da intimidade vai além do registro imagético, com a exposição de questões da interioridade das personagens, que se doam de forma generosa aos filmes, desvelando suas subjetividades diante de dois temas extremamente delicados: tanto os sentimentos de Petra e de sua mãe em relação à perda de Elena, quanto as sensações de Olívia num período conturbado, de redescoberta de si mesma ao lidar com a maternidade.

Pela ambiguidade entre realidade e invenção no documentário autoficcional, Espinosa (2015) aponta, na produção desse tipo de filme, uma combinação de estratégias entre os dois

⁹ No original: “Estas omisiones de la historia en el discurso causadas por el control sobre la propia imagen, por la voluntad de someter su realidad a criterios de selección motivados por el pudor, introducen rasgos inequívocos de autoficcionalidad.” (ESPINOSA, 2005, p. 573).

campos, havendo imagens que aparentam espontaneidade, mas que podem resultar de um roteiro, mesmo que aberto à improvisação, apontando, no processo, três momentos de escritura: o planejamento prévio, o momento das gravações e a montagem, sendo possível, em cada um deles, ocorrer algum exercício de autocensura por parte do autor inscrito em sua obra.

Por fim, Espinosa (2015, p. 574, tradução nossa) alega que nesses filmes “o mundo dos afetos e as emoções constituem seu argumento central”¹⁰, e designa-os como *docuautoficção*:

O documentário se converte em autoficção – ou em *docuautoficção* – o momento em que o próprio diretor aparece inscrito na banda sonora ou na imagem e atua como instância narradora em um filme que verse sobre episódios verossímeis que afetem de algum modo a sua vida. A focalização é interna e a enunciação muito marcada. (ESPINOSA, 2015, p. 581, tradução nossa).¹¹

Mesmo conhecendo os trabalhos de Zamudio e Espinosa, compreendemos ser mais preciso partimos da classificação de documentários autoficcionais a partir de gradações entre o documental e o ficcional, bem como do pacto de leitura estabelecido com o espectador. Como veremos, nossa adesão dá-se a uma terceira tendência de interpretação do conceito de autoficção, que se distingue das duas até agora apresentadas, tanto da visão de Doubrovsky, mais próxima da referencialidade e, portanto, da autobiografia, quanto do entendimento de Vicent Colonna, que tende bem mais para a ficção.

Nossa divergência da postura de Doubrovsky (2014) dá-se por ele considerar a autoficção como autobiografia dos nossos tempos. Entendemos como simplificação a visão do autor de que o fato de a memória ser um elemento constituinte de qualquer escrito autobiográfico ficcionalizaria involuntariamente qualquer escrito. Philippe Gasparini (2014, p. 203) refere-se a três tipos de ficcionalização do vivido, caminhos distintos para o conceito de autoficção:

A ficcionalização inconsciente (através de erros, esquecimento, seleção, roteirização, deformações) comum a toda reconstituição narrativa; a autofabulação que projeta deliberadamente o autor em uma série de situações imaginárias e fantásticas; a autoficção voluntária, que passa voluntariamente da autobiografia à ficção sem abrir mão da verossimilhança. (GASPARINI, 2014, p. 203).

¹⁰ No original: “el mundo de los afectos y las emociones constituyen su núcleo argumental” (ESPINOSA, 2005, p. 574).

¹¹ No original: “El documental se convierte en autoficción – o en docuautoficción – en el momento en el que el propio director aparece inscrito en la banda sonora o la imagen y actúa como instancia narradora en una película que verse sobre episodios verosímiles que afecten de algún modo a su vida. La focalización es interna y la enunciación muy marcada.” (ESPINOSA, 2005, p. 581).

A primeira leitura parece-nos muito abrangente, pois transformaria qualquer escrita de si em autoficcional. No segundo caso, consideramos que a ideia de autofabulação, como vimos, distancia demais o conceito do conteúdo autobiográfico ou biográfico, transformando-o em outra coisa, motivo pelo qual consideramos ser pertinente o uso desse termo na designação do que seria a “autoficção fantástica”. A terceira postura é aquela à qual nos filiamos, sendo importante a observação da verossimilhança, mas sem a prisão ao fato de que todos os acontecimentos da narrativa sejam estritamente reais, sendo regidos, portanto, por um pacto específico que se diferencia tanto do pacto autobiográfico quanto do romanesco.

Em sua tese *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, a pesquisadora brasileira Anna Faedrich diferencia claramente os vários pactos estabelecidos entre escritor e leitor. O primeiro deles, o *pacto autobiográfico*, é o caso em que o princípio da veracidade e da identidade é válido.

Nas produções consideradas “entre gêneros”, situa-se a obra autoficcional, na qual se firma com o leitor um *pacto ambíguo*, em que se mesclam identidade e não-identidade, veracidade e invenção, havendo também, nesse espaço, o *romance autobiográfico*, distinto pelo estabelecimento de um *pacto fantasmático*, em que não há clareza sobre a homonímia entre autor, narrador e personagem. Na última forma referida, as obras do gênero ficcional, no caso, o romance, define-se o *pacto ficcional* (ou *romanesco*), norteado pelo princípio da invenção e da não-identidade (FAEDRICH, 2014, p. 32).

Figura 2 – Quadro ilustrando os contratos de leitura e princípios de cada gênero.

GÊNERO 1	ENTRE GÊNEROS		GÊNERO 2
	– ficcional	+ ficcional	
NÃO FICÇÃO			FICÇÃO
AUTOBIOGRAFIA PACTO AUTOBIOGRÁFICO PRINCÍPIO DA VERACIDADE	ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO PACTO FANTASMÁTICO	AUTOFICÇÃO PACTO AMBÍGUO	ROMANCE PACTO FICCIONAL PRINCÍPIO DA INVENÇÃO

Fonte: Anna Faedrich (2014, p. 125).

Defendemos que essa classificação pode ser mobilizada para a análise de obras cinematográficas, levando em conta o modo de leitura dos filmes posto na relação com o espectador, esteja ele diante de um documentário clássico, uma produção híbrida, ambígua ou mesmo um filme de ficção. Assim, nos filmes autoficcionalis, a ambiguidade criada na cabeça do espectador torna-se fator constituinte do filme, sendo essa uma “característica fundamental de uma autoficção”, “um jogo de ambiguidade referencial” e “de fatos” determinado propositalmente pelo autor (FAEDRICH, 2015, p. 49).

Anna Faedrich esclarece não ser condição apenas da autoficção a mistura entre ficção e realidade, sendo essencial de que modo isso é feito, e “necessária a intenção de abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra” (2015, p. 49), intencionalidade presente em *Olmo e a gaivota*, um filme ambíguo que, apesar de ser geralmente indexado como documentário, não oferece ao espectador instruções claras que possibilitem definir com facilidade “quando se convém fazer funcionar o modo documentário ou o modo ficcional” (ODIN, 2012, p. 27).

Considerando a colocação de Faedrich sobre a mistura entre ficção e real não ser condicionante apenas da autoficção, lembramos o posicionamento de Philippe Gasparini, que nivela o gênero ao romance autobiográfico, ressaltando que

Uma situação, uma relação, um episódio, são narrados e roteirizados, intensificados e dramatizados por técnicas narrativas que favorecem a identificação do leitor como o autor-herói-narrador. De um ponto de vista pragmático, são romances autobiográficos, baseados em um duplo contrato de leitura. (GASPARINI, 2014, p. 217).

Manuel Alberca, por sua vez, aclara a questão, explicando que, diferentemente do romance autobiográfico, em que o relato disfarça e esconde o autor, sendo necessário que o leitor suspeite e descubra a relação de identidade entre autor, narrador e personagem, “na autoficção a identidade do eu narrativo e seu autor resultam tão transparentes que poderiam passar despercebidos” (2008, p. 91, tradução nossa).¹²

O “eu” das autoficções, conforme Alberca (2008, p. 91, tradução nossa), “não responde plenamente nem ao eu comprometido das autobiografias nem ao eu desconectado dos romances”.¹³ Para o autor, o eu da autoficção não conta a vida como havia sido ou é, mas como

¹²No original: “en la autoficción la identidad del yo narrativo y su autor resultan tan transparentes que podría pasar desapercibido” (ALBERCA, 2008, p. 91).

¹³No original: “El yo de las autoficciones no responde plenamente ni al yo comprometido de las autobiografías ni al yo desconectado de las novelas” (ALBERCA, 2008, p. 91).

ele gostaria, temia, desejava ser no passado ou no futuro (p. 94), considerando que “a aspiração máxima do autor autofictício consistiria em fazer um relato com a legião de eus que sente que habitam dentro dele ou que ele pode inventar” (p. 95, tradução nossa).¹⁴

A respeito do pacto autoficcional, Jacques Lecarme (2014, p. 92) afirma que esse “deve ser contraditório, diferentemente do pacto romanesco ou do pacto autobiográfico que são, por sua vez, unívocos”, e a partir do momento que a narrativa alega ser verdadeira não entra no espaço da autoficção, mesmo que a crítica sugira que o autor falseou os fatos (p. 84). Ou seja, o pacto de ambiguidade deve estar posto para leitor/espectador, não importando, necessariamente, a veracidade das informações, mas, sim, a intencionalidade expressa.

Para Jean-Louis Jeannelle (2014, p. 114), a autoficção baseia-se “na ideia de uma copresença de indícios contraditórios”, compreendendo que “a indecidibilidade deixa de ser então problema de falta de informação ou de instrumentos poéticos adequados: ela define propriamente a narrativa autoficcional”. Assim, “o gênero só existe na medida em que produz no leitor (*qualquer que seja o estado dos conhecimentos prévios sobre o autor dos quais dispõe*) certa hesitação – hesitação quanto ao estatuto das informações fornecidas e quanto à natureza do texto apresentado” (JEANNELLE, 2014, p. 15, *grifos do autor*).

Descrevendo o pacto ambíguo que caracteriza a autoficção, Alberca (2005/2006) refere-se à mescla de pactos que, quanto mais sutil, gerará efeito mais prolongado de ambiguidade do relato e maior esforço para resolvê-lo, havendo variadas formas e estratégias de fazê-lo.

Em resumo, a autoficção pretende romper os esquemas receptivos do leitor (ou ao menos fazê-lo vacilar), ao propor-lhe um tipo de leitura ambígua: se por uma parte parece anunciar-lhe um pacto novelesco, por outra, a identidade de autor, narrador e personagem sugere-lhe uma leitura autobiográfica. De acordo com esta abordagem, a autoficção e suas possíveis variantes tipológicas, têm algo de antipacto ou contrapacto autobiográfico. (ALBERCA, 2005/2006, p. 119, tradução nossa).¹⁵

Alberca esclarece ainda que, diferentemente da autobiografia, “a autoficção apresenta-se com plena consciência do carácter ficcional do eu e, portanto, embora ali se sabe da

¹⁴No original: “la aspiración máxima del autor autoficticio consistiría en hacer un relato con la legión de yos que siente que habitan dentro de él o que él puede inventarse” (ALBERCA, 2008, p. 95).

¹⁵No original: “En resumen, la autoficción pretende romper los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerle vacilar), al proponerle un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica. De acuerdo con este planteamiento, la autoficción, y sus posibles variantes tipológicas, tiene algo de antipacto o contrapacto autobiográfico” (ALBERCA, 2005/2006, p. 119).

existência do autor, não tem sentido ao menos não é prioritário, comprovar a veracidade autobiográfica”. (ALBERCA, 2005/2006, p. 120, tradução nossa).¹⁶

Philippe Vilain (2014, p. 225-226) apresenta um relato interessante sobre a sua escrita autoficcional, falando sobre a necessidade pessoal de ser fiel às emoções:

quanto aos meus textos, no que diz respeito a uma fidelidade sensível a meu vivido; na verdade, escrevo mais sobre o que sinto do que sobre o que vivi. Arrogo-me a liberdade de transformar os fatos, os acontecimentos, mas nunca as emoções; se, de um lado, não tenho nenhum escrúpulo em deformar o que vivi, de outro, eu teria a impressão de *me trair* se não retranscrevesse fielmente as emoções que senti em tal ou tal circunstância. [...] A especificidade da escrita do eu seria dessa ordem, ela residiria na conjunção da fidelidade emocional e da recriação factual própria a todo e qualquer imaginário de si. (VILAIN, 2014, p. 225-226, *grifo do autor*).

Partindo dos pactos que podem ser inferidos com a especiação das obras e de seus paratextos, podemos considerar *Elena* enquanto (auto)biografia fílmica, que apresenta alguns aspectos do dispositivo autoficcional, não lhe sendo algo preponderante, se pensarmos em termos de gradação, pois ao analisarmos o modo como a ficcionalização de si é posta em tela, não há *predominância* de uma ambiguidade que leve o espectador a questionar-se sobre o que é ou não criação.

O que se observa de ambíguo apresentado com certa constância no decorrer do filme é a imbricação entre as imagens, falas, gestos das personagens Petra, Elena e Li An, o que se dá, contudo, na maioria das vezes, via sobreposições, sequenciamentos, exploração de semelhanças físicas, do timbre da voz, mas que permitem a identificação de cada uma das três mulheres individualmente, apesar de serem recursos que reforçam a ideia de que suas vidas, seus modos de sentir, de relacionarem-se com o mundo coadunam-se. No entanto, a homonímia entre realizadora, narradora e personagem é bastante clara, não havendo dúvida alguma sobre a quem corresponde o “eu” que determina o “auto” ao identificarmos tal obra como autobiográfica e dotada de traços de autoficcionalidade.

Ao analisarmos *Olmo e a gaivota*, apesar de não haver dúvida sobre o estabelecimento de um pacto de ambiguidade com o espectador, impõem-se algumas questões. O filme é realizado em coautoria e, como vimos, há presentificação da direção através da voz extracampo,

¹⁶No original: “Al contrario, la autoficción se presenta con plena conciencia del carácter ficcional del yo y, por tanto, aunque allí se hable de la existencia del autor, no tiene sentido, al menos no es prioritario, comprobar la veracidad autobiográfica, ya que el texto propone ésta simultáneamente como ficticia y real” (ALBERCA, 2005/2006, p. 120).

mas não são as vivências das diretoras que compõem a narrativa do documentário, e, sim, de outros sujeitos, do casal Olívia e Serge, estando a atriz Olívia Corsini no centro da narrativa.

Por uma via de leitura, o pacto ambíguo estabelecido com o espectador em *Olmo e a gaivota*, bem como a ficcionalização que os atores fazem de suas próprias vivências poderiam ser considerados suficientes para que classificássemos o documentário como autoficcional. Entretanto, é, de fato, necessário desconsiderarmos o protocolo de identidade? Seria viável estabelecer a homonímia entre autor, narrador e personagem considerando a declarada participação de Olívia Corsini como colaboradora (informação posta em destaque em elementos paratextuais, como a capa do DVD, cartazes de divulgação e entrevistas da direção do documentário)? Para nos posicionarmos a respeito, precisamos, antes de avançarmos, buscamos responder outra questão: o que caracteriza a autoria no cinema e, em especial, no cinema documentário?

1.2. A legitimação da autoria no gênero documentário

Sendo Philippe Lejeune aquele que sistematizou a homonímia entre autor, narrador e personagem na caracterização da autobiografia, modelo aplicado posteriormente ao definirem-se as características do conceito de autoficção, iniciamos o exame da autoria no cinema a partir de seu entendimento. Conforme o pesquisador (2014a, p. 268), “à diferença do texto autobiográfico, o cinema é uma criação coletiva”, ponderando, no entanto, que tal argumento não seria totalmente convincente, pois, “no final das contas, é o diretor que é responsável por sua equipe, e o cinema de autor prova que o trabalho coletivo permite perfeitamente que uma personalidade se expresse. Simplesmente, o ato autobiográfico não é mais solitário e íntimo.”

Passemos, então, a tratar de algumas questões importantes para a teoria do cinema que estão contidas no pensamento exposto pelo pesquisador francês: o cinema enquanto arte de criação coletiva, que, portanto, diferencia-se da literatura por seu modo de produção; a atribuição da autoria ao diretor, que pode “expressar sua personalidade” através da obra; e o que se entende por “cinema de autor”.

Em obra específica sobre a autoria no cinema, Jean-Claude Bernardet (1994, p 15, *grifo do autor*) esclarece que “a experiência cultural que molda a ideia do *autor* cinematográfico é a do escritor e seu livro”, e “no seu próprio uso cinematográfico, a palavra *autor* tem primeiro uma significação literária”, atribuindo-se, anteriormente, a autoria dos filmes aos roteiristas, responsáveis, portanto, pela parte escrita do processo cinematográfico, por vezes, desenvolvida já com base em material de autoria distinta, no caso das adaptações de textos literários e

dramatúrgicos para o cinema, o desenvolvimento do roteiro, a peça fundamental do filme, que seria apenas executada pelo diretor e “só após longa e penosa evolução, o *autor* vai perdendo o seu peso literário e se torna o diretor” (p. 16, *grifos do autor*).

Robert Stam (2003) utiliza o termo *autorismo* (*auterism*) ao designar o movimento da crítica e teoria cinematográficas do final dos anos de 1950 e 1960, abrangendo tanto as discussões que se deram na França, nos Estados Unidos quanto o culto ao autor fomentado nesse período.

Com a chegada dos filmes norte-americanos às telas francesas no período da liberação, após o fim da segunda guerra, um grupo de críticos cinéfilos, que ficariam conhecidos como *jeuns turcos* (assim denominados por André Bazin), e do qual surgiria, adiante, o movimento conhecido como *nouvelle vague*, passa a refletir e propagar ideias a respeito do lugar de autoria na produção cinematográfica, atribuindo-o ao diretor do filme, sendo a revista *Cahiers du Cinéma*, lançada em 1951, um órgão fundamental para o fomento de tais questões (STAM, 2003).

Assim, o contexto de produção do cinema francês da época já demonstrava a necessária reflexão sobre a relação intrínseca entre o acesso aos meios para a feitura dos filmes e a possibilidade de expressão autoral dos realizadores, sendo um dos posicionamentos da *nouvelle vague* a defesa dos direitos do diretor diante do produtor cinematográfico (STAM, 2003, p. 107).

Jean Rouch é apontado como referência próxima ao movimento e decisiva, “seja pelos procedimentos técnicos, seja pela radical inovação narrativa e aproximativa promovida no âmbito do documentário” (MANEVY, 2006, p. 249), com o qual a *nouvelle vague* estabeleceu diálogo permanente.

Retornando especificamente ao autorismo, ressaltamos que a proposta dos críticos da *Cahiers du Cinéma*, conhecida como *política dos autores*, tornando corrente o termo *cinema de autor*, irá repercutir pelo mundo, inclusive no Brasil, mesmo demorando a penetrar no país, onde, à época, a questão parecia não interessar aos críticos e cineastas, apesar de os críticos brasileiros já atribuírem ao diretor papel de destaque (BERNARDET, 1994).

Entretanto, a responsabilização da autoria ao diretor de um filme já havia sido feita anteriormente. Dentre os textos anteriores aos críticos da *Cahiers*, destaca-se o ensaio *Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta*, de Alexandre Astruc, publicado em 1948, que “teve o papel de verdadeiro manifesto” (BERNARDET, 1994, p. 20) e abriria caminho ao autorismo valorizando o ato de filmar e alçando o diretor ao patamar de “artista criativo de pleno direito” (STAM, 2003, p. 103).

Na *política dos autores*, o reconhecimento do diretor enquanto autor é um passo fundamental na valorização do cinema por suas especificidades, sua expressão como linguagem autônoma, compreendendo que “se o realizador não inventar a imagem, a palavra fica palavra e o filme não nasce”, renunciando-se, assim, a *mise-en-scène* “que se tornará um dos pilares da *política*” (BERNARDET, 1994, p. 23, *grifo do autor*).

Ao forçar o deslocamento da atenção para os filmes em si e para a *mise-en-scène* como assinatura estilística do diretor, o autorismo prestou uma clara e substancial contribuição à teoria e metodologia cinematográficas. Deslocou a atenção do “o quê” (história, tema) para o “como” (estilo, técnica), mostrando que o estilo em si apresentava reverberações pessoais, ideológicas e até mesmo metafísicas. (STAM, 2003, p. 111).

Stam (2003) relata que outras contraposições ao autorismo atacavam questões às quais se deu pouca relevância, como as condições de produção, que podem interferir diretamente na liberdade criativa dos autores, bem como “a natureza coletiva da produção cinematográfica” (p. 109), que poderia complexificar a determinação da autoria, admitindo outras possibilidades de estabelecimento do lugar do autor, especialmente em casos mais específicos, como os musicais:

Em face desse tipo de colaboração, muitos sustentaram que produtores como Selznick, atores como Brando ou escritores como Chandler poderiam ser vistos como autores. Qualquer teoria coerente da autoria deve levar em conta essas diversas superposições em termos de circunstâncias materiais e de equipe na autoria cinematográfica. (STAM, 2003, p. 110).

Passando a refletir sobre a noção de autoria especificamente no cinema documentário, partimos dos escritos de Marcius Freire (2009) que, em dois artigos sobre a questão, ilustra suas colocações a partir do trabalho de Jean Rouch e do filme etnográfico.

O pesquisador abre sua discussão citando a noção de autor forjada pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*, salientando que o filme documentário jamais é citado, “seja nos textos dos pais fundadores da *politique*, Truffaut, Rohmer, Godard, seja nas antologias e obras sobre o movimento” (FREIRE, 2009, p. 50). Refere-se ainda à teoria do autor, de Andrew Sarris, e à compreensão que se tornou comum de considerar o diretor como centro da autoria no cinema ficcional, mesmo em um arte de criação coletiva, que envolve o trabalho de diferentes especialistas, mas que “seriam apenas membros desarticulados, sem vida própria”, sem a ação do diretor, que “traduz a materialidade do filme” e “sabe combinar todos esses elementos imprimindo-lhes sua marca pessoal” (p. 52).

Marcus Freire (2009, p. 54) questiona-se, então, sobre a conformação da autoria no documentário, no qual, em geral, a organização dos elementos que compõem o filme dá-se a partir do que “já está dado no mundo histórico” e, discorrendo sobre o filme etnográfico, aborda a dicotomia entre arte e ciência, questionando que tais produções sejam dotadas de um discurso totalmente objetivo e mencionando as distintas características entre a descrição científica e a produção ficcional.

O autor diferencia a descrição etnográfica da literatura a partir do fato de a etnografia submeter-se a conteúdos que lhe seriam precedentes e que a justificaria, submissão que se traduziria como resultado da “imbricação de dois sistemas de *mise en scène*: a *auto-mise-en-scène* das pessoas filmadas e a *mise en scène* do cineasta”:

A primeira toma forma em razão do comportamento dos seres em direção aos quais a objetiva é apontada, sua forma de ocupar o espaço, de despende o tempo no desenvolvimento de uma atividade qualquer, de interagir com as coisas do mundo a que pertencem. Já a segunda é construída pelo cineasta quando este se serve dos elementos intrínsecos à linguagem cinematográfica, ou seja, ângulos, enquadramentos, duração dos planos, iluminação, etc., para registrar, transformar em discurso imagético-sonoro aquilo que observa. E seu objetivo é restituir ao espectador, da forma a mais fidedigna possível, aquilo que observou com o seu olhar instrumentalizado. (FREIRE, 2009, p. 58).

Com tal reflexão, Freire (2009, p. 59) questiona-se sobre “onde estaria a autoria” de um diretor que tem como missão ser “testemunha” dos fatos que observa, pois, se “o antropólogo-cineasta [...] constrói o seu discurso cinematográfico da mesma forma que o cineasta relata seus experimentos, [...] não haveria, nesse processo, uma postura autoral.”

Contudo, tomando como base depoimentos de Rouch e a análise de suas obras, o pesquisador compreende que há um investimento da subjetividade do cineasta, concluindo que “o caráter autoral dos filmes etnográficos de Jean Rouch estaria, então, na forma peculiar com que contava suas histórias, como inventava suas mentiras para que elas se tornassem mais verdadeiras do que a realidade” (p. 60), possuindo em seus filmes “traços distintivos que demarcaram sua obra da de seus contemporâneos”, sendo o mais nítido deles “sua postura diante de seus sujeitos”, desenvolvendo um “encontro dialógico”, no qual “o ato de filmar se transforma em um ato de troca” (p. 61), sendo possível considerar que

no processo de registro daquilo que já está dado no mundo independentemente da câmera, haveria aqueles que se limitariam a buscar decalcar os elementos que estão ao alcance de sua câmera da forma mais precisa possível, e aqueles que apreenderiam esses mesmos elementos e lhes dariam um tratamento pessoal. (FREIRE, 2009, p. 61).

Assim, Marcius Freire demarca a posição de Rouch como autor, mesmo que a produção deste tivesse, como objetivo inicial, fins de registro científico. Observa-se, tanto no campo do cinema ficcional quanto do cinema documentário, de fato, a posição do diretor posta como lugar de autoria, sendo mencionado por diversos críticos e teóricos da área o modo como alguns cineastas do real imprimem uma marca própria em seus filmes, observável a partir de seus procedimentos estilísticos, como posto há décadas na proposta defendida pelos críticos da *política dos autores*.

Em entrevista, João Moreira Salles (2001) argumenta que “um documentário ou é autoral ou não é nada”, pois “a autoria é uma construção singular da realidade”, interessando-lhe, em um bom documentário, “o acesso a outra maneira de ver.” Amir Labaki (2001) ressalta que no documentário não há uma busca por um “recorte pretensamente objetivo ou neutro do mundo”, mas, sim, “um mundo novo, forjado no embate entre a realidade filmada e a sensibilidade de um cineasta”, pois o filme “carrega a visão de mundo de seu criador”, sendo o compromisso do realizador não o fato de ser objetivo, mas a busca por “ser fiel a um só tempo à sua verdade e à verdade dos personagens e situações filmadas.”

Cristina Teixeira Melo (2002, p. 28-29) também se refere ao documentário como “essencialmente autoral”, “fortemente marcado pelo ‘olhar’ do diretor sobre seu objeto”, “evidenciado por uma maneira particular do autor/diretor contar a sua história”, considerando tal parcialidade bem-vinda, não sendo preciso ao realizador “camuflar a sua própria subjetividade ao narrar um fato.”

Para Manuela Penafria (2003, p. 6), “o cinema reflete a concepção que o seu autor tem do mundo (ou de uma determinada parte do mundo)”, sendo “inevitável verificar um conjunto de ideias e pressupostos que constituem o universo mental, cultural e social do seu autor e da sua época.”

Essa subjetividade do autor presente na obra, que nos possibilita distinguir, conhecendo o conjunto de suas produções, características comuns entre elas, constituintes de marcas distintivas em relação às realizações de outros autores, é o que David Bordwell (2013) denomina como estilo cinematográfico. Observando, sobretudo, as produções aqui analisadas, verificamos que há um traço estilístico claramente perceptível, que se evidencia tanto em suas escolhas temáticas quanto na concepção formal dos filmes, conforme trataremos em momento oportuno.

José Francisco Serafim (2009), em artigo que se propõe a discutir *O autor no cinema documentário*, analisa obras de cinco documentaristas (Jean Rouch, Artavazd Pelechian, Chris

Marker, Eduardo Coutinho e Frederick Wiseman), verificando a existência de marcas autorais e/ou estilísticas identificáveis no conjunto das obras de cada um deles, concluindo que existiriam alguns critérios de reconhecimento autoral: (1) “ser diretor de uma obra composta de vários filmes”, a fim de ter condições de uma análise comparativa; (2) “ter efetuado escolhas e estratégias de *mise en scène* pessoais e criativas (critério obviamente bastante subjetivo) que não estejam vinculadas a uma matriz única, por exemplo, a formatação televisiva”; e (3) “ter obtido prestígio e consagração junto ao campo ao qual está vinculado formado por documentaristas, críticos, pesquisadores, festivais de cinema” (p. 44-45).

Claramente, a proposta pauta-se na ideia de *cinema de autor* formulada pelos críticos da *Cahiers*, contudo, antes de avançar na discussão pautada nas obras dos cinco documentaristas referidos, o pesquisador coloca uma questão interessante sobre o lugar da autoria no filme documentário. Serafim (2009, p. 37) questiona:

Como identificar estas marcas autorais numa obra documental? Se no caso da ficção, com já vimos, o trabalho da equipe está a serviço de uma narrativa que mostra um mundo criado, inventado, com personagens vividos por atores profissionais, no caso do documentário a narrativa não ficcional mostra, descreve, às vezes tenta analisar a vida e as atividades realizadas por atores sociais, que vão desempenhar seus próprios papéis face à objetiva da câmera, ao cineasta cabe o trabalho de captar estes momentos, muitas vezes únicos, da relação estabelecida entre filmador e filmado. Poderíamos pensar, e quem sabe a justo título, que a autoria devesse recair sobre os ombros daqueles que fazem o filme, ou seja, seus personagens.

Após tal reflexão, o pesquisador chega a mencionar um caso jurídico envolvendo o filme *Ser e ter* (*Être et avoir*), de 2002, dirigido por Nicolas Philibert, em que o protagonista teria processado o diretor do documentário, reivindicando coautoria da obra, após inesperado sucesso de bilheteria nos cinemas franceses. No entanto, Serafim não leva adiante a discussão, centrando-se na análise estilística a que se propõe.

O caso também é mencionado por Marcius Freire (2005), informando que pais de alunos também pleitearam participação nos lucros de bilheteria, ressaltando, ao comentar o caso, o fato de todos terem concordado em serem filmados e autorizado o diretor. Tais referências lembram-nos de que a autoria também demanda questões legais, não apenas no tocante à bilheteria conquistada pelos filmes, mas responsabilidades em relação ao direito de uso de todos os materiais empregados na feitura da obra, bem como implicações éticas. Contudo, consideramos rentável dar alguma atenção ao que é posto por Serafim: pensarmos se é possível atribuir alguma dimensão da autoria a um personagem documental.

Em outro de seus artigos, Freire (2003) lê a obra de Rouch a partir do vínculo entre documentário e autobiografia, partindo da presença da subjetividade do autor em sua obra, deixando seus “rastros íntimos”, “traços pessoais”, naquilo que produz. O pesquisador destaca a importância desse cinema iniciado nos anos de 1960, que pela primeira vez tinha potencial de “dar voz” aos personagens, o que possibilitou a elaboração de documentários nos quais os sujeitos podiam construir autorrepresentações e que, contando com a participação direta de Rouch nas manifestações observadas, havia um “entrelaçamento de sua vida com a daquelas pessoas para as quais dirige a objetiva de sua câmera”, trazendo “os bastidores para o primeiro plano”, transformando “o olhar distanciado em presença partilhada” (FREIRE, 2003, p. 26), resultando em um “relato autobiográfico construído em colaboração” (p. 24).

Numa versão anterior do primeiro artigo de Freire já mencionado, o pesquisador discorre mais longamente sobre a *auto-mise-en-scène* das pessoas filmadas e a *mise-en-scène* do cineasta, referindo-se ao fato da combinação desses dois sistemas ter se tornado mais efetiva com as câmeras portáteis e o som sincronizado, e destacando que

A possibilidade de realizar planos mais longos, de penetrar de maneira mais íntima os espaços do processo observado, de dar voz àquele outro que até então falava através da voz do cineasta, trouxe até as pessoas filmadas a prerrogativa de deixar sua auto-representação (sic), ou sua *auto-mise-en-scène* fluir com uma autonomia até então nunca vista. Em outras palavras, os sujeitos observados podiam enfim ser senhores de seus gestos, de suas posturas, de suas ações. *Isso porque o cineasta que se dá como propósito transmitir ao espectador, com o máximo de justeza, o fluxo das manifestações sensíveis que observa, vai interferir o mínimo nesse fluxo.* Como consequência, o resultado do seu registro presente em seu filme deixa de ser tributário apenas de seus impulsos criativos, mas deve igualmente muito àqueles que emprestaram seu comportamento ao olhar da câmera. (FREIRE, 2005, p. 57, *grifo nosso*).

Ao refletir sobre as palavras de Freire, devemos ter em mente que sua análise pauta-se pelo cinema de Rouch, que realizava, inicialmente, documentários etnográficos, portanto, filmes de caráter mais observativo, e, ao passar ao *cinema vérité*, num modo participativo, inserindo-se em cena, adotava uma postura de diálogo ao lidar com o personagem, possibilitando maior liberdade por parte do sujeito documentado, o que está vinculado diretamente à postura do realizador.

Conforme bem observa Eduardo Coutinho (2013, p. 22), o diálogo entre realizador e personagem é sempre assimétrico, devido ao “poder dado pela câmera”, independente de quem seja o sujeito filmado, mesmo aos filmar os pares sociais, sendo possível, em sua visão, compensar isso “incluindo essa assimetria relativa no produto que você faz.” E independente

do que é captado durante as gravações, é na montagem que o realizador irá definir seu filme e o modo como os personagens documentados serão inseridos, tendo à disposição uma gama de recursos para retratar esses sujeitos de diferentes formas e, dependendo de sua concepção sobre o filme que deseja que saia da ilha de edição, podendo pautar-se ou não pelo respeito à livre expressão dos personagens.

Ao tratar do conceito de *auto-mise-en-scène*, Jean-Louis Comolli (2008, p. 81, *grifos do autor*) ressalta a ocorrência de “um duplo processo de *individualização*” e “de *subjetivação* do sujeito filmado”, que, ao tornar-se personagem, “posa e se posiciona, ele se presta ou se oferece ao olhar do outro”, não apenas está sob o olhar do cineasta, mas retornando esse olhar, devolvendo-o impregnado de si, modificando-o e, de certa forma, tornando-o também objeto e colocando-o em cena.

A possibilidade de um regime de autoria compartilhado, mais especificamente, a construção de um “relato autobiográfico construído em colaboração”, que Marcius Freire consegue distinguir ao examinar algumas obras de Jean Rouch, é uma concepção que também surge em outros trabalhos sobre o cinema documentário, a exemplo da pesquisa de Márcio Andrade (2015), analisando documentários pernambucanos contemporâneos, mais especificamente, *Pacífic* (Marcelo Pedroso, 2009), *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) e *Uma passagem para Mário* (Eric Laurence, 2013), produções que intitula com a expressão “autobiografias do outro”.

Os documentários que escolhi para analisar estão diretamente relacionados a este movimento em direção à intimidade: não se tratam propriamente de filmes autobiográficos, pois não contam as vidas de seus diretores, mas também contam histórias de personagens que filmam a si - concebendo o que posso nomear, ainda que temporariamente, de “autoria compartilhada”. Com esse termo não quero dizer que estes personagens compartilham, com os diretores, o controle sobre os filmes. Contudo, quando recebem a incumbência de voltar uma câmera para si mesmos (no caso de *Doméstica* e *Uma Passagem...*) ou quando o fazem espontaneamente sem saber que serão parte de um filme (como em *Pacífic*), certamente, estes sujeitos desenvolvem usos particulares dos recursos da linguagem cinematográfica que somente eles, no tempo, no espaço e na situação em que estavam, poderiam fazer. (ANDRADE, 2015, p. 13).

Apesar de nem todos serem propriamente autobiografias, se consideramos o conceito enquanto narrativa retrospectiva, compreendemos como aceitável a leitura de que determinados documentários possuam uma autoria compartilhada, dependendo do modo de produção do filme, do nível de participação (possibilidade de interferência) do sujeito documentado e da relação que se estabelece entre documentarista e personagem.

No caso dos três títulos analisados pelo pesquisador, podemos observar uma gradação, considerando tais requisitos, que, a nosso ver, invalidaria a ideia de compartilhamento da autoria no caso do documentário *Pacific*, levando em conta que os personagens realizaram filmagens por conta própria, que foram, posteriormente, cedidas para a composição do filme, tendo sido feitas, portanto, como registros pessoais, familiares, sem a intenção de comporem a construção de uma produção documental. Entendemos que a ausência prévia dessa intencionalidade por parte desses sujeitos, personagens do documentário, que produziram imagens sobre si mesmos, não tendo consciência do uso final das imagens no momento das gravações e, tampouco, interferindo no processo posterior, de montagem, faz recair a autoria apenas sobre o realizador.

Em *Doméstica*, os jovens que filmam a relação cotidiana com aqueles que realizam serviços domésticos em suas casas, bem como estes personagens, têm consciência de estarem participando da feitura de um documentário, aceitam participar de tal dispositivo, sendo as condições de produção parte do próprio filme e, nesse caso, já seria possível vislumbrar uma partilha autoral. Produzindo imagens *para* o documentário, esses sujeitos têm alguma autonomia, ao menos sobre o material bruto, para pensarem sobre a sua autoimagem, sobre o que é dito, levarem em consideração como serão vistos, apesar de não podermos esquecer o poder soberano do diretor na fase de montagem.

Mesmo acolhendo, portanto, como questão apriorística a assimetria de poder entre realizador e personagem em qualquer relação que se estabeleça, admitimos a pertinência da autoria compartilhada, sendo necessário observar as especificidades de cada produção.

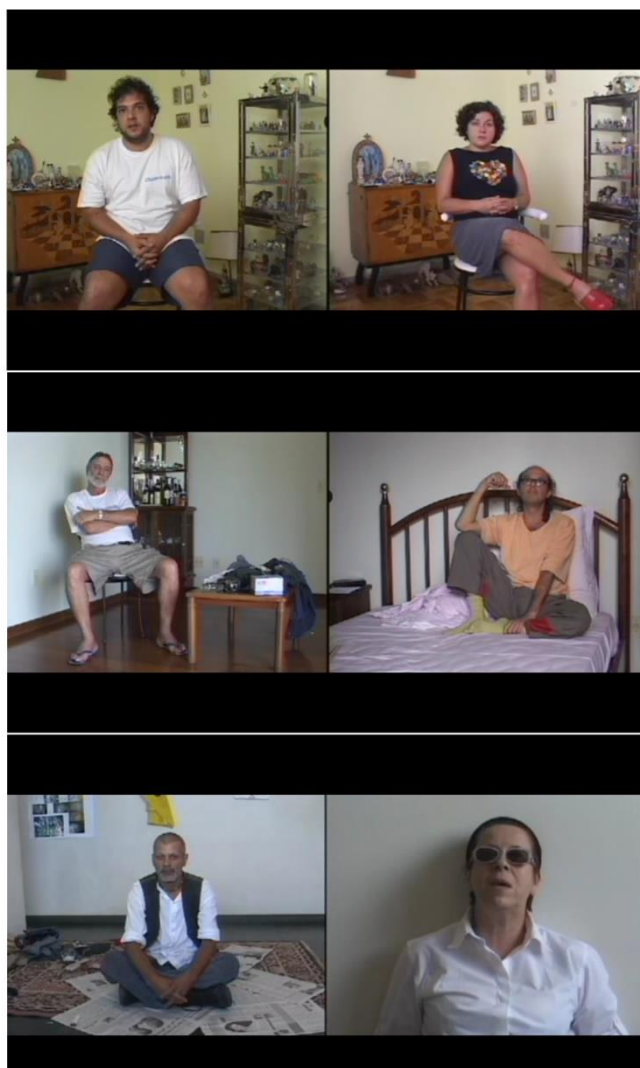
Dispositivo semelhante a *Doméstica*, realizado em condições análogas, se considerarmos a ideia de autorrepresentação de sujeitos que filmam a si, sem interferência direta do diretor na captação das imagens, cientes de estarem participando da concepção de um documentário e, portanto, possibilitando pensarmos no lugar do autor constituído em colaboração, é o filme *Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães.

Nesse documentário, o diretor escolhe duplas de personagens que não se conhecem e, com uma câmera na mão, cada um deles irá visitar a casa deste outro, tentando formar uma ideia a respeito do sujeito que nela habita ao explorar os recantos de tal espaço, buscando inferir as características dessa pessoa por seu ambiente, seus objetos, os traços perceptíveis de seu cotidiano.

Cada participante posiciona-se posteriormente diante da câmera para descrever o outro que acabou de conhecer por seus resíduos, a imagem que se formou para si a partir do que pode observar durante o dia que permaneceu em sua morada, local revelador do sujeito, por se

constituir não apenas como necessidade, mas espaço de autonomia e liberdade, de proteção e de desnudamento, um refúgio pessoal (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986). Enquanto ouvimos um dos sujeitos do dispositivo, estando a tela cindida (o que se dá durante toda a extensão do filme, mesmo durante a exibição das gravações dos ambientes), vemos também aquele que é descrito e, em silêncio, ocupa a outra metade do quadro, sendo perceptível, contudo, que ao falar do outro, cada personagem revela também muito sobre si.

Figura 3 – Tela dividida ao meio durante todo o documentário.



Fonte: *Rua de mão dupla* (GUIMARÃES, 2004).

Voltando ao trabalho de Márcio Andrade, o terceiro documentário pernambucano por ele analisado, *Uma passagem para Mário*, é aquele que, em nosso entendimento, revela de modo mais evidente o compartilhamento autoral, por se constituir como um projeto idealizado

e que começou a ser desenvolvido conjuntamente pelo diretor Eric Laurence e seu amigo, Mário Duques, que veio a falecer antes da conclusão do documentário.

Psicólogo e mergulhador, Duques já havia participado como produtor em dois trabalhos de Laurence e estava com projeto aprovado para um documentário sobre naufrágios na costa de Pernambuco. Duques estava com câncer, em estado terminal, e aceitou prontamente a ideia de Laurence de realizar um filme sobre si, com imagens cotidianas e o registro de uma viagem que haviam decidido fazer juntos ao deserto do Atacama.

Poucas horas depois, após ele regressar para sua casa, eu liguei pra ele entusiasmado, dizendo que queria fazer um filme sobre ele. Mário me falou que naquele mesmo momento também tinha pensado sobre isso, de que queria deixar algo, de que queria falar sobre a sua vida... foi um momento que considero mágico, desses em que os “acazos” são poeticamente inspiradores. Decidi fazer um filme sobre Mário porque era incrível ver a forma como ele lidava com o câncer e a vida. (LAURENCE).¹⁷

Com a morte do amigo, Laurence pensa em parar o projeto do filme, mas muda de ideia ao ter acesso às imagens gravadas por Mário e decide fazer a “viagem mesmo sem ele, para levá-lo simbolicamente ao deserto e superar o acontecido”.¹⁸

Em entrevista disponível no site do filme, Laurence comenta o conteúdo das imagens autobiográficas produzidas por Duques de modo independente, bem como reflete sobre o seu receio inicial de integrar sua própria imagem ao documentário:

Mário ficou filmando tudo sozinho. Ele me falava o que estava fazendo e eu ficava com receio de desmotivá-lo, por isso deixava ele continuar, mas não dava muita importância. Isso foi ótimo, porque não interferei em nada nos seus vídeos autobiográficos. Outra coisa interessante é que eu não me deixava ser filmado. Em várias ocasiões Mário tentou me filmar, mas não permiti. Algumas pessoas comentaram isso comigo. E ironicamente depois eu precisei me despir do receio de me expor para que o filme fosse realizado, isso acabou sendo uma condição imprescindível para o novo dispositivo do filme. Com certeza foi um grande desafio, mas também um grande aprendizado sobre a tolice do ego com relação a própria imagem. Quando eu vi os vídeos de Mário, a sua entrega, exposição e verdade, aquilo me fez encarar a situação de outra forma, tive que ter a coragem de também me expor. (LAURENCE).¹⁹

¹⁷ Trecho de entrevista do diretor Eric Laurence. Disponível em: <<http://www.umapassagemparamario.com.br/#diretor/5>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

¹⁸ Trecho de entrevista realizada por Mário Andrade, publicada nos Apêndices da pesquisa *Autobiografias do outro: camadas de selfies em documentários pernambucanos* (2015, p. 83).

¹⁹ Trecho de entrevista do diretor Eric Laurence. Disponível em: <<http://www.umapassagemparamario.com.br/#diretor/3>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

Com o falecimento do amigo, o diretor coloca-se em cena na viagem que faz ao Atacama, levando Mário simbolicamente consigo. As imagens de Mário são projetadas no deserto, intensificando a sensação de sua presença.

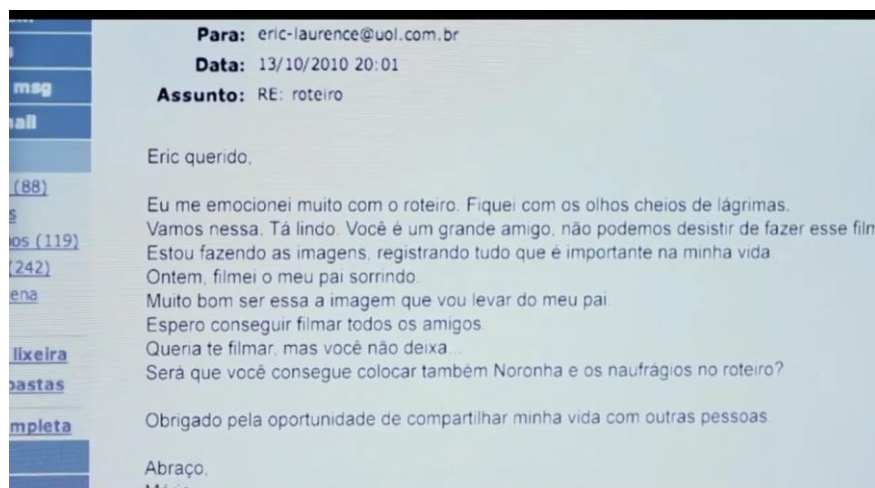
Figura 4 – Eric Laurence projeta imagens de Mário Duques, no Atacama.



Fonte: *Uma passagem para Mário* (LAURENCE, 2013).

O compartilhamento da autoria é estabelecido desde a definição conjunta do projeto do filme, inclusive, constando a assinatura de Mário Duque nos créditos do argumento do filme, tendo liberdade na produção de suas imagens pessoais e participação direta na definição de encaminhamentos do projeto, como sua opinião sobre o roteiro, conforme revelam imagens do próprio documentário, nas quais vemos na tela do computador do diretor um e-mail do amigo:

Figura 5 – E-mail de Mário Duques para Eric Laurence.



Fonte: *Uma passagem para Mário* (LAURENCE, 2013).

Partindo dessas discussões, e levando em consideração a participação efetiva de Olívia Corsini na concepção de *Olmo e a gaivota*, conforme nos referimos, constando, inclusive, como colaboradora nos créditos e material de divulgação do filme, juntamente com Serge Nicolaï, poderíamos conceber que há uma partilha de autoria entre a personagem e as diretoras do documentário. Por meio de tal convicção, seria possível estabelecer a homonímia posta por Philippe Lejeune, enquanto premissa para a autobiografia, e por Serge Doubrovsky, no caso da autoficção.

Refletimos que também é admissível, nesse caso, numa visão que abarcasse ao mesmo tempo os dois lugares de autoria, das diretoras e da personagem documentada, classificar *Olmo e a gaivota* por meio de um termo brevemente discutido por Anna Faedrich em sua tese para designar algumas obras literárias, a *alterficção*. A fim de determinar o conceito, Faedrich (2014) parte do termo *alterbiografia*, a partir das pesquisas da professora Ana Maria Bulhões-Carvalho.

Em artigo sobre a obra *Minha vida na arte*, de Stanislavski, Bulhões-Carvalho (2013, p. 66) refere-se à alterbiografia como “reconstituição de uma vida e a recuperação de uma voz [...] pela intermediação do discurso de um outro”, “uma escrita cujo personagem, ainda que fale em primeira pessoa, e em seu próprio nome, é legitimado por vozes outras, vozes interpostas das quais depende para realizar o necessário exercício do registro da própria experiência” (p. 67).

Latuf Isaias Mucci²⁰ define a alterbiografia enquanto “significado da escrita da vida de outrem, constituindo, destarte, um texto de representação em que se refletiria um *alter ego*”, um texto que “navega em águas estranhas, porque reflete e refrata, ao mesmo tempo, a vida, por quem escreve, mas por quem se ficcionaliza”.

Anna Faedrich (2014, p. 152, *grifos da autora*) parte da etimologia do termo, definindo-o como “uma *escrita da vida do outro*, ou ainda, uma *escrita de si como se fosse um outro*”, e já propõe a transposição do termo para o âmbito das autoficções: “alterbiografia/autobiografia, à moda cartesiana. Alterficção/autoficção, à moda pós-moderna” (FAEDRICH, 2014, p. 153). Autoficções, sim, no plural, pois a autora defende que existem diferentes modalidades autoficcionalis, dentre as quais estaria a *alterficção*. Compreendemos que o novo termo pode ser adequado, considerando um segundo modo de leitura viável para

²⁰ MUCCI, Latuf Isaias. *Alterbiografia*. E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6125/alterbiografia/>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

Olmo e a gaivota por se tratar da escrita da vida de um outro, com ênfase na primeira pessoa, mas baseada em um pacto ambíguo, em que não se distingue claramente veracidade e invenção.

1.2.1. A autoria feminina nas produções documentais

Mencionando, inicialmente, o que denomina como “*publirização* (sic) do falar de si”, Denilson Lopes (2006, p. 379) trata da politização da intimidade, referindo-se ao surgimento dos movimentos de gênero organizados politicamente, que emergiram no Brasil, sobretudo, no contexto da abertura política, nos últimos anos da década de 1970.

A chave do surgimento desses grupos reside na visibilidade pública para combater preconceitos e formas de exclusão, muitas vezes associados aos discursos médico, legal e religioso, bem como na busca da igualdade de direitos em uma sociedade marcada pela universalização dos valores do homem euro-norte-americano, adulto, heterossexual e branco. (LOPES, 2006, p. 379).

Para o autor, uma das estratégias de tais movimentos (feministas, *gays*, lésbicos e transgêneros) era “criticar as representações sociais estereotipadas, os silêncios e as opressões” (LOPES, 2006, p. 381), com as questões de gênero sendo consideradas, na década de 1970, “algo mais interno às obras artísticas e práticas culturais, e não meramente um tema” (LOPES, 2006, p. 382), observando-se a emersão de categorias como “olhar feminino” (p. 383), tratando-se a arte produzida por mulheres e *gays* como “esforço militante de fazer falar na história do cinema e na atualidade sujeitos silenciados”, resultando também em uma inicial “desconstrução do paradigma hollywoodiano do olhar masculino/objeto feminino” (p. 383).

Ao descrever o modo como o inconsciente social patriarcal teria estruturado a forma do cinema dominante, Laura Mulvey (1983) ressalta o fato de a imagem das mulheres ocupar lugar central em tais narrativas, mas para serem “olhadas e exibidas” (p. 444), como presença visual, projeção do olhar masculino, tanto do espectador quanto de personagens da diegese, “significante do outro masculino”; a mulher “presa a seu lugar como *portadora* de significado e não *produtora* de significado” (p. 438, *grifos nossos*).

Mulvey (1983, p. 439), contudo, atribui aos avanços tecnológicos, que tornam possível a produção cinematográfica também fora da lógica do cinema hollywoodiano, o surgimento do cinema alternativo, que permite a criação de “um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante”.

Denilson Lopes (2006, p. 387) detém-se na discussão sobre a identidade, vinculando-a à ideia de experiência, com destaque para os âmbitos histórico, social e político, mas que se constitui ainda como “a encarnação, a narrativização de identidades”, o que teria relação com o resgate das narrativas em primeira pessoa.

O mote da volta do autor não deve ser visto como mero retorno ingênuo ao biografismo, mas como busca de adensamento e sofisticação. Primeiro, enfocar um cinema de mulheres e uma escrita feminina implica dizer que o corpo deixa de ser objeto do voyeurismo masculino e assume uma concretude, uma história. Se as falas no mundo da ciência, do trabalho e da política eram hegemonicamente masculinas, os espaços da intimidade, da casa, do corpo deixam de ser apenas lugares de opressão e de uma fala única. Se o mundo exterior, das viagens, era dos homens, a intimidade deixa de ser prisão para emergir como possibilidade de resistência, de demarcação da diferença. *Se já não se trata de falar da história dos grandes fatos e acontecimentos, mas também do cotidiano, uma linhagem feminina se constrói onde aparentemente só havia silêncio e opressão.* Por um lado, isso levou a um trabalho de arquivos, de resgate, mas levou também a apontar as possibilidades estratégicas de uma estética feminina. (LOPES, 2006, p. 388, *grifo nosso*).

A pesquisadora Karla Holanda (2015, p. 341) registra a ocorrência de dezenas de estreias de mulheres na direção de filmes, no Brasil, entre as décadas de 1960 e 1970, produções, principalmente documentários, a respeito de “temáticas diretamente ligadas ao interesse das mulheres, como trabalho, filhos, aborto, inserção na política, construção de papéis sociais etc.”, abordando, “direta ou tangencialmente, a situação da mulher em sintonia com a agenda feminista então em pauta no país, que questionava o modelo dominante nas relações sociais”.

Refere-se, inclusive, a um aumento no número de filmes dirigidos por mulheres a partir dos anos de 1970, algo observável, sobretudo, no âmbito do documentário. Com base em dados do *Catálogo do documentário brasileiro*, a autora informa que, nos anos 1960, 11 documentários, filmes curtos, teriam sido dirigidos ou codirigidos por mulheres, número que saltaria para 183 na década seguinte, e em diferentes metragens (HOLANDA, 2017, p. 50).

Mesmo com a existência desse contingente de filmes, Karla Holanda (2017) registra o quanto pouco deu-se visibilidade à participação das mulheres na história do cinema, não somente no Brasil, mas em diversos outros países, e inclusive em outros campos de atividade, sendo uma pauta primordialmente política que os filmes feitos por mulheres recebam a devida atenção.

A relação entre identidade e experiência posta por Denilson Lopes é expressa por Holanda (2017, p. 45) ao tratar do “pertencimento de gênero das cineastas”, que provém “da

condição pessoal de serem mulheres e é levado ao filme por meio do ponto de vista, na elaboração das personagens, nas relações entre direção e personagem/ator-atriz”.

A autora também esclarece que, apesar de nem toda cineasta ter consciência ou prática feminista e, inclusive, muitas declararem que não são feministas, sendo possível que estejam “impregnadas de valores machistas”, em diversos casos é possível observar “elementos caros ao feminismo” presentes em filmes produzidos por mulheres: “tendo ou não consciência feminista e, mesmo diante de diferenças como raça e classe, as mulheres se aproximam pelo compartilhamento de experiências afins” (HOLANDA, 2017, p. 45).

Holanda (2017, p. 50) considera “o marco fundante do cinema brasileiro moderno de autoria feminina, o documentário *A entrevista* (Helena Solberg, 1966)”, obra que descreve como “filme autoral, de baixo orçamento e que renova a linguagem” que “traz com ineditismo uma carga poderosa de questões feministas, que só na década seguinte iriam reverberar mais fortemente no Brasil e no mundo” (p. 51).

O filme de Solberg começa com uma cartela, informando que “os depoimentos utilizados na narração foram escolhidos entre setenta entrevistas gravadas com moças de 19 a 27 anos de idade, pertencentes a um mesmo grupo social”, já indicando algo observado por Holanda (2017, p. 52, *grifos da autora*), e de grande importância: a representação “não fala do *outro*, mas do *mesmo* de classe”; a estruturação do documentário retratando aqueles que fazem parte de uma realidade que lhe é próxima, à qual compartilha.

Helena Solberg inova, destoando da produção do chamado “documentário moderno”, independente, que busca retratar as classes populares, inserindo-se aqui os filmes do *modelo sociológico*, conforme designado por Jean-Claude Bernardet (1985, p. 185), nos quais havia “um interesse social por aqueles que são praticamente excluídos da sociedade e vivem na miséria”, tornando possível a expressão do “outro de classe”, apesar de aparecer dentro de determinados limites, pois, “a rigor, o outro nunca toma a palavra, só lhe pode ser emprestada” (p. 189).

Além de estruturar seu filme via depoimentos de mulheres de sua realidade social, a diretora utiliza tais vozes de maneira bastante livre, no sentido de não haver uma tese única a ser defendida, existindo espaço para apresentação de falas com opiniões distintas, que se contrastam, são, por vezes, contrárias, e proporcionam uma leitura panorâmica do pensamento feminino da classe social mais abastada sobre questões que lhes são postas, de que modo a mulher deve portar-se socialmente, sua formação cultural, relação com o mundo do trabalho, a moralidade, a liberdade sexual, a virgindade, o relacionamento amoroso, a traição, o casamento, a maternidade, as ambiguidades e as incoerências presentes em uma mesma mulher.

Em *A entrevista* é possível verificar a autorreferencialidade já se insinuando, embora não tão explícita: as mulheres entrevistadas são amigas ou conhecidas da diretora; os problemas levantados também lhe pertencem; as fotos e bonecas são do seu próprio universo; no final, a auto-inscrição, quando a diretora aparece na tela entrevistando a cunhada. Entretanto, há certo recuo pessoal sobre o objeto tratado; a narrativa não comporta a figura da diretora tanto física quanto subjetivamente. É possível que a urgência e o ineditismo do assunto abordado exigissem esse recuo. (HOLANDA, 2015, p. 356).

Comparando o contexto da época com o atual, Holanda (2015, p. 357) menciona o fato de a voz das diretoras estar, hoje, em primeiro plano, sem retração diante da voz masculina, além de as bandeiras feministas de décadas passadas já se encontrarem, segundo sua análise, “mais diluídas nos moldes de vida urbana, encorajando o caráter explicitamente autobiográfico em documentários recentes dirigidos por mulheres”.

O espectro apresentado por Karla Holanda a respeito das produções documentárias atuais de autoria feminina confirma-se ao considerarmos o grande número de diretoras que têm lançado seus documentários, muitos de cunho autobiográfico ou ao menos com alguma forma de auto-inscrição na obra, tematizando questões do núcleo familiar, do cotidiano, por vezes, de fato, abordando assuntos vinculados ao âmbito estritamente feminino.

Petra Costa e Lea Glob inserem-se nesse contexto, tanto por conta das obras que estudamos em nossa tese, quanto por questões individuais: Costa assume um posicionamento claramente feminista e engajado fora das telas, utilizando as redes sociais, não apenas seu perfil pessoal, mas os de seus filmes, *Elena* e *Olmo e a gaivota*, para difundir conteúdos que estão alinhados com demandas do movimento feminista e de seu posicionamento político.

Em relação a Lea Glob, podemos mencionar o filme realizado após *Olmo e a gaivota*, o documentário *Venus* (2016), produzido em coautoria com Mette Carla Albrechtsen, também dinamarquesa, construindo uma investigação sobre a sexualidade feminina com base em depoimentos de mulheres que falam sobre suas experiências íntimas e suas convicções a respeito de sexo, desejo, erotismo, frustrações, prazer.

Dentre as diversas diretoras que produzem documentários, optamos por destacar o trabalho de duas, por observamos convergências com elementos presentes nos filmes que nos propomos a analisar. A primeira delas é a realizadora belga Agnès Varda, que possui extensa filmografia na qual é recorrente o uso do recurso da auto-inscrição, sobressaindo-se, dentre suas obras, o filme *As praias de Agnès (Les plages d'Agnès)*, de 2008. Autobiográfico, com voz narrativa em primeira pessoa, temos a presença de Varda não somente na narração, mas em tela, na realização de encenações, visitando espaços de memória, reconstruindo alguns deles,

inclusive, para contar de maneira sensível um pouco de sua própria história, de modo interligado à sua atuação profissional como fotógrafa e cineasta.

Dentre suas obras, ressaltamos ainda a relevância do curta-metragem *Resposta de mulheres: nosso corpo, nosso sexo* (*Réponse de femmes: notre corps, notre sexe*), de 1975, produzido para um canal de televisão francês, com direção de Agnès Varda, no qual a pergunta “O que é ser uma mulher?” é posta para várias mulheres, questionamento que será retomado por Petra Costa no vídeo promocional do filme *Olmo e a gaivota*.

No filme de Varda, discute-se a relação da mulher com o próprio corpo, a objetificação do corpo feminino também pela publicidade, a liberdade da mulher, critica-se o modo como o homem e a sociedade ditam a maneira como uma mulher deveria comportar-se. Ainda é posto em questão se todas as mulheres querem se tornar mães, apresentando personagens com convicções distintas a respeito, além de vozes masculinas em *off*, proferindo frases de senso comum, como “mulheres são feitas para ter filhos” ou “uma mulher que não conheceu a maternidade não é uma mulher real”. Essas afirmações são rebatidas pelas personagens, que invertem o discurso, questionando se a paternidade também poderia ser vista como um pré-requisito para o exercício da masculinidade.

Brevemente, focamos, por fim, o trabalho da diretora japonesa Naomi Kawase, sobretudo seu documentário *Nascimento/Mãe* (*Tarachime*), de 2006, no qual a diretora está presente desde a inclusão de sua voz extracampo à sua presença em cena, em interação com sua avó, que a criou e com seu filho, havendo, inclusive, o registro do momento de seu parto, no qual a própria cineasta filma o corte do cordão umbilical, pedindo que lhe entreguem a câmera assim que seu filho nasce.

Além das cenas do parto, o documentário também traz outras imagens que contêm nudez, tanto da diretora, durante a realização de uma mamografia, depois amamentando, quanto de sua avó, com a exposição do corpo envelhecido de maneira naturalizada. São imagens belas e muito significativas dentro da narrativa que se desenvolve, distanciando-se totalmente do olhar voyeurístico ou espetacularizado referido por Laura Mulvey, ao tratar das produções do cinema dominante.

O filme trata, sobretudo, da relação de Naomi Kawase com sua avó, por meio de uma abordagem da maternidade que vai além do gestar, da relação de vínculo biológico, sendo extensiva à criação, à adoção, ao afeto estabelecido por meio do cuidado diário. A apresentação da relação materna com a avó é entrelaçada com a própria experiência materna da cineasta, com imagens que teriam sido captadas ainda durante sua gestação, como de um ultrassom, sendo possível ouvirmos os batimentos do bebê, ao nascimento de Mitsuki, registros da tenra infância

do menino, da relação estabelecida entre a avó de Kawase e a criança, bem como a doença da avó (um câncer de mama), a solidão da velhice e a morte.

São momentos cotidianos diversos da trajetória familiar apresentados na narrativa em uma montagem não linear, com captação desses registros realizada com grande liberdade, quase sempre produzidos com câmera na mão, oriundos de um olhar terno, íntimo, impregnado de afeto.

1.3. Documentários pessoais e estetização narrativa

As estruturas narrativas estão em todos os lugares e desempenham um papel central culturalmente, havendo um impulso humano de ouvir e contar histórias, conforme ressalta Jonathan Culler (1999). O impulso referido por Culler (1999) é conceituado por Suzi Frankl Sperber (2009, p. 577) como “pulsão de ficção”:

a necessidade imperiosa de contar para atribuir um sentido, corrigi-lo, entender, ou tentar compreender. Ao fazer isso, por meios que são mais do que a palavra, são *performance*, com uso de recursos como gestos, movimentos, palavras, linhas, cores, formas no espaço ou na superfície plana, a pulsão de ficção cria imagens, usa símbolos que, comumente, remetem a um passado histórico ou pré-histórico. (SPERBER, 2009, p. 577, *grifo da autora*).

Conforme Sperber (2009, p. 578), tal pulsão é “a força que impele para a efabulação”, afirmando que “o nível associativo e a intelecção se exercitam num campo ficcional, também nos tempos iniciais de cada ser humano – ou, mais surpreendentemente, também na idade adulta e também em manifestações aparentemente não ficcionais”. A autora exemplifica, mencionando o gosto de muitos por telenovelas, de crianças por estórias, da partilha de casos e causos entre grupos, sejam boiadeiros, camponeses realizando atividades manuais ou pessoas aguardando atendimento, referindo-se ainda ao conto de fadas e ao mito como formas simples e primitivas básicas da oralidade.

Jonathan Culler (1999) menciona o prazer proporcionado pelas narrativas, o quanto podem ser fonte de ilusão, e também de crítica social, dotadas de potencial para, por meio delas, compreendermos acontecimentos do mundo e de nossas vidas diante do acesso a pontos de vista e motivações de outros sujeitos que podem gerar identificação e reflexões.

A argumentação do autor dá-se a partir da teoria literária, mas sua leitura é adequada também ao tratarmos do cinema e do documentário. Apesar do termo que designa o gênero remeter diretamente ao ato de documentar, sabe-se que esse sentido mais imediato não abarca

a natureza de tais filmes, os quais, segundo observa João Moreira Salles (2005, p. 64), não se contentam em ser somente registro, tendo a ambição de tornarem-se “uma história bem contada”.

Tais visões remetem-nos à formulação de Walter Benjamin (1987) sobre a gradativa extinção da arte de narrar, pois teriam se tornado raros aqueles que a praticariam de forma apropriada, os narradores da tradição oral, dos quais aponta como modelares o marinheiro comerciante, trazendo relatos sobre lugares distantes, e o camponês sedentário, conhecedor das histórias locais, havendo, na visão do autor, a gradativa perda da capacidade de intercâmbio de experiências comunicáveis, das quais estaríamos, todos, cada vez mais pobres.

O texto de Benjamin, datado de 1936, é revisitado por Silviano Santiago em publicação realizada em 1989, que colabora com as discussões por meio da inserção de um novo conceito, o narrador pós-moderno, tipo que não se interessa por si, mas pelo outro, dramatizando a experiência daquele ao qual observa, uma vivência alheia, narra a partir de uma informação exterior, produzindo uma narrativa sobre o presente, pautada na verossimilhança, e compreendendo que “o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem” (SANTIAGO, 1989, p. 40).

É importante salientar que Santiago também registra, “em termos de Brasil”, conforme faz questão de frisar, a coexistência do narrador memorialista, emergente na década de 1980 devido ao contexto histórico, pós-ditadura militar, e ao retorno dos exilados, referindo-se à importância crescente do texto que se baseia em memórias, revelando um processo linear de amadurecimento do narrador que “fala de si mesmo enquanto personagem menos experiente, extraído da defasagem temporal e mesmo sentimental [...] a possibilidade de um bom conselho em cima dos equívocos cometidos por ele mesmo quando jovem” (SANTIAGO, 1989, p. 48, *grifos do autor*). Trata-se, portanto, de narrativas, em geral, em primeira pessoa, e, no contexto posto pelo autor, voltadas para a própria experiência do narrador, conforme característica do tipo descrito por Benjamin.

Beatriz Sarlo (2006) também menciona a profusão de narrativas memorialistas após a ditadura militar, referindo-se à Argentina e à maioria dos países da América Latina, testemunhos que teriam sido centrais no processo de transição democrática. A autora esclarece que a credibilidade dada a tais relatos ocorre depois de um processo gradativo de valorização e reconhecimento da história oral nos estudos acadêmicos, com historiadores e cientistas sociais ampliando suas fontes de reconstituição de acontecimentos, demonstrando interesse por histórias da vida cotidiana, sujeitos comuns, costumes, subjetividades.

Isso resultaria em uma tendência de reconstrução da vida por meio da “rememoração da experiência e revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre o passado e os estudos culturais do presente”, movimento ao qual Sarlo (2006, p. 21-22, tradução nossa)²¹ denomina de “giro subjetivo”.

Ao tratar da abertura democrática, Leonor Arfuch (2010, p. 17) afirma que

Uma nova inscrição discursiva, e aparentemente superadora, a “pós-modernidade”, vinha sintetizar o estado de coisas: a crise dos grandes relatos legitimadores, a perda de certezas e fundamentos (da ciência, da filosofia, da arte, da política), o decisivo descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos “microrrelatos”, o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos.

Esse crescimento da narrativa memorialista pós-ditadura, ao qual Santiago, Sarlo e Arfuch referem-se, é observado também no domínio do documentário. Pablo Piedras e Natalia Barrenha (2014), organizadores do catálogo da mostra *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo*, referem-se a documentários pessoais que abarcam questões históricas, sociais e políticas como centrais na narrativa, por vezes a partir do resgate de um personagem da família, resultando em uma construção documental “que indaga as tensões entre história e memória, entre o familiar e o social, o público e o privado, o íntimo e o coletivo, através do prisma subjetivo de um autor que interpela a realidade, o passado e os *outros*, expondo sua voz e seu corpo em primeira pessoa” (PIEDRAS; BARRENHA, 2014, p. 9, *grifo dos autores*).

Piedras e Barrenha (2014, p. 10, *grifo dos autores*) mencionam que a sintonia dessa renovação na forma, estilo e tema da produção documental das chamadas “narrativas em primeira pessoa” sintoniza-se com transformações artísticas, culturais e políticas profundas da América Latina, convertendo-se em veículo das manifestações subjetivas com as quais fora, até então, negligente, e implicando em “uma transformação profunda no estatuto epistêmico do documentário pelo modo expressivo em que modifica seus pactos comunicativos com o espectador, suas formas de se aproximar ao real e seus modos de representar o *outro*”.

²¹ No original: “Tomadas estas innovaciones en conjunto, la actual tendencia académica y del mercado de bienes simbólicos que se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy se expande sobre los estudios del pasado y los estudios culturales del presente, no resultan sorprendentes. Son pasos de un programa que se hace explícito, porque hay condiciones ideológicas que lo sostienen. Contemporáneo a lo que se llamó en los años setenta y ochenta el ‘giro lingüístico’, o acompañándolo muchas veces como su sombra, se há impuesto el *giro subjetivo*.” (SARLO, 2006, p. 21-22).

Pensando sobre a transmissão da experiência por meio de obras fílmicas e a proximidade entre aquele que narra uma história e a vivência na qual se baseia tal narrativa, temos, grosso modo: 1. a pura ficção, que pode até não ser um roteiro original, partir de um acontecimento do mundo histórico ou adaptar livremente uma obra anterior, mas sem comprometimento algum com suas referências, sendo dotada de completa liberdade inventiva; 2. os filmes ficcionais que *se anunciam* baseados em fatos reais, e assim se assumem como recriação de um acontecimento, comprometendo-se, portanto, com certo nível de fidelidade à história contada; 3. os filmes híbridos, que estão na fronteira entre o documental e o ficcional, por vezes de recepção ambígua a respeito de sua indexação, como é o caso de *Olmo e a gaivota*; e 4. os documentários que não enveredam deliberadamente pelo jogo com a ficção e revelam maior grau de referencialidade, a exemplo daqueles caracterizados como científicos, etnográficos ou jornalísticos.

Na produção documentária, cabe ainda observar os diferentes níveis de proximidade entre o documentarista e a história contada, se a narrativa foi relatada ao realizador, sem que ele tivesse qualquer vínculo com o ocorrido; se ele testemunhou ou participou, mesmo que indiretamente; ou trata-se de algo que, de fato, vivenciou, uma experiência pessoal, como no caso dos documentários autobiográficos e autoficcionais.

Além de examinar quais histórias são contadas e por quem, também ponderamos *como* tais relatos são estruturados, de que modo os personagens são apresentados e quais recursos são utilizados na construção dessas narrativas, lembrando que o documentário é um gênero multiforme.

De modo geral, alguns realizadores prendem-se mais ao acompanhamento da ação, outros à captação de seus personagens como fontes, vozes de autoridade sobre determinado assunto, e temos aqueles que investem na expressão da interioridade, do imaginário, da subjetividade dos personagens, como presenciamos em *Elena* e *Olmo e a gaivota*.

Assim, na realização de um documentário, entre os mais diversos caminhos, é possível escolher seguir, por exemplo, uma estruturação narrativa mais aproximada do uso de técnicas documentais tidas como convencionais, mais vinculadas ao formato jornalístico, tendo como clara preocupação central a apresentação de conteúdo informativo/opinativo, geralmente fundamentado em relatos, dados colhidos e reconstituições, enfatizando a factualidade.

Há, porém, a possibilidade de seguir por outras estradas, preocupando-se em grande medida com a dimensão estética da obra documentária, investindo no uso de recursos que possibilitem um resultado dotado de valoração artística. É notória a existência de obras documentárias que assim se caracterizam, sendo possível vislumbrar nelas o que seria o “objetivo da arte”, de acordo com Viktor Chklovski (1973, p. 45): “devolver a sensação de

vida”, utilizando como procedimento a “singularização dos objetos”, diante do automatismo cotidiano, a partir do momento que as ações tornam-se habituais, e mesmo inconscientes.

Referindo-se especificamente ao cinema, Walter Benjamin (1987) também trata das questões postas por Chklovski:

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. (BENJAMIN, 1987, p. 189).

É importante para a discussão travada neste trabalho pensarmos que o documentário, assim como as obras totalmente ficcionais, é capaz de produzir tal efeito em seus espectadores, o olhar desautomatizado sobre o que nos parece familiar, tanto através do uso dos mais diversos recursos de ordem técnica, como a escolha de planos e enquadramentos, definições da *mise-en-scène*, edição, inserção de trilha sonora, narração, quanto pela potência das imagens, podendo ainda ser dotado de poeticidade inclusive nos discursos verbais que o compõem, conforme comenta Eduardo Coutinho sobre um de seus filmes:

Acho interessante tratar do prosaico poeticamente e do poético prosaicamente. Em *Santo forte*, a fala dos personagens, por ser de um imaginário muito rico, é poética. Por isso, resolvi tratá-la do modo mais prosaico possível. Não faria sentido fazer o poético sobre o poético. A poesia vem do que dizem os personagens, não da filmagem. Esta tem que ser extremamente bruta. [...] Houve gente que tinha histórias maravilhosas, mas contava mal, e por isso ficou de fora. Essa poética depende de saber contar. (COUTINHO, 2013, p. 234).

Nos termos postos por Coutinho, e ainda via uso de outros recursos estéticos, também é possível falarmos em poeticidade diante da estruturação narrativa de *Elena* e *Olmo e a gaivota*, e uma de nossas intenções é examinar de que maneira esse efeito é alcançado nos dois filmes.

Antes de avançarmos, é relevante fazermos aqui duas ponderações. A primeira delas é que nossa opção por focar os estudos em documentários nos quais a ênfase na expressão de subjetividades e na estetização são basilares constitui apenas um recorte, não sendo, de modo algum, uma visão hierarquizante, pois compreendemos que as produções documentais mais convencionais, que prezam, sobretudo, pela factualidade, com seu caráter eminentemente informativo, independente se são de cunho científico, de denúncia ou biográfico, possuem seu

espaço e apenas representam uma proposta fílmica distinta da que abordamos, sendo também relevantes.

A segunda questão diz respeito à intenção de pensarmos as características das obras sempre em termos de predominância, de gradações, pois nenhuma forma é pura, as transgressões podem ocorrer em qualquer uma e de diferentes maneiras. Ilustramos isso com outro relato do documentarista Eduardo Coutinho (2013, p. 17-18), quando se refere à feitura de episódios do programa *Globo Repórter*, na década de 1970, período em que era possível, mesmo dentro de uma emissora de televisão comercial, trabalhando em um programa com enfoque mais informativo e durante a ditadura militar no Brasil, fazer uso de filme reversível, sem cópia²², destoar deliberadamente das demais produções da emissora, que eram em *tape*, com aspecto “tecnicamente limpo”, conforme seu padrão de qualidade.

Coutinho (2013, p. 18) conta que seu núcleo permitia-se “um trabalho mais autônomo, mais lento, mais aberto à controvérsia e a uma relativa experimentação”, possibilitando, por exemplo, a inclusão de um plano integral, de mais de três minutos, em um dos programas: o depoimento de um flagelado mostrando e falando sobre diferentes espécies de raízes, sendo mantidos, no corte final, os silêncios e vacilos do personagem, conforme ressalta o documentarista. Tal inserção, no âmbito do telejornalismo, comumente seria vista como tempo morto, o que, no entendimento da empresa, poderia fomentar a troca de canal por parte do espectador, indo de encontro às premissas de perseguição ininterrupta por audiência, tratando-se como “poesia inútil” o que não for informação (COUTINHO, 2013, p. 19).

As análises de *Elena e Olmo* e *a gaivota* são realizadas por diferentes perspectivas com o intuito de examinar de que modo esses dois filmes são construídos e que sentidos são produzidos a partir das escolhas narrativas de suas diretoras, refletindo sobre a potência das experiências pessoais neles representadas. Para tanto, partimos de ferramentas da narratologia a fim de pensarmos sobre o uso da primeira pessoa e a construção de personagens, questões calcadas, nos dois filmes, na estetização da vida cotidiana e na escrita de si.

Por trazermos à tona tal conceito, cabe apresentarmos as colocações de Mike Featherstone (1995) a respeito da “estetização da vida cotidiana”, visto ser uma expressão do autor amplamente difundida a partir de texto no qual é apresentada por meio de três perspectivas: 1. a designação de “subculturas artísticas que produziram os movimentos dadaísta, surrealista e da vanguarda histórica, na Primeira Guerra e na década de 20” (p. 98-99), pois “em suas obras, seus escritos e, em alguns casos, em suas vidas, procuraram apagar

²² O filme reversível, mencionado por Coutinho, não tinha negativo, e, conforme o documentarista esclarece, trabalhando-se com cópia única, o filme poderia sujar e riscar durante o manuseio.

as fronteiras entre arte e vida cotidiana” (p. 99), estratégia que seria retomada pela arte pós-moderna dos anos de 1960, desejando a eliminação da aura da obra de arte, além de supor “que a arte pode estar em qualquer lugar ou em qualquer coisa” (p. 99); 2. “o projeto de transformar a vida numa obra de arte” (p. 99), remetendo à figura do dândi, à busca por novas sensações e a fruição do prazer estético; e 3. “o fluxo veloz de signos e imagens que saturam a trama da vida cotidiana na sociedade contemporânea” (p. 100), referindo-se aqui à manipulação de imagens via publicidade, ao papel determinante que desempenham ao fomentar desejos e o consumo, sendo difundidas descontroladamente, gerando saturação e um artificialismo no qual “o real é esvaziado, e a contradição entre real e imaginário é abolida” (p. 102).

Quando nos referimos à estetização da vida cotidiana, pensamos no modo como o dia a dia das personagens, a vivência do prosaico dos núcleos familiares, de seus lares, são representados nos documentários a partir de uma proposta marcadamente autoral e com o uso consciente de ferramentas narrativas diversas em busca de causar determinados efeitos em seus espectadores, como engajamento, identificação e emotividade.

Em *Olmo e a gaivota*, em que se opta por centralizar a narrativa no acompanhamento do que seria o momento presente da vida da protagonista, o acontecimento que impactará permanentemente em sua vida, a chegada de um filho, é um fato anunciado, precedido, claro, pela confirmação da gravidez, que gera a “experiência do esperar”, pois, como afirmam Berger e Luckmann (2004, p. 38-39), ao tratarem da complexidade da estrutura temporal da vida cotidiana, “tanto o meu organismo quanto a minha sociedade me impõem, a meu tempo interior, certas sequências de acontecimentos que envolvem a espera”. A gravidez obedece a um tempo biológico, o qual não é possível acelerar.

Cabe pensar de que modo essa espera afeta Olívia, uma espera vivida ainda com maior intensidade pelo mergulho na rotina doméstica, com os dias resumidos forçosamente à gravidez, ao seu relacionamento e à vida no lar, diante do necessário afastamento do trabalho. E ainda considerar o que a sua condição, estar grávida e ter perdido temporariamente a vivência de sua carreira, gera na personagem no transcorrer da gestação, desde seu início, quando a maternidade ainda era algo um tanto abstrato, até o momento de ter seu filho nos braços.

A experiência da espera pode ser contemplada não apenas em *Olmo e a gaivota*, tendo relevância também no primeiro documentário. Observamos isso na dificuldade que Elena apresenta em lidar com a insuportável espera para atingir seus objetivos na almejada carreira de atriz de cinema, em Nova York; ao acompanharmos o processo depressivo por ela vivenciado, que culmina em sua morte; bem como diante do tempo do luto e a lenta e gradual cura das feridas, a maturação sobre a perda, pelo qual passam Petra e Li An.

E nesse contexto de representação do transcorrer dos dias nas duas obras, temos contato com um cotidiano estetizado. A performance e a encenação deliberadas estão presentes fortemente em *Elena*, inclusive em cortes escolhidos de materiais de arquivo, no modo como são combinados com a voz *over*, e mesmo em momentos de reconstituição, como o instante em que Li An pinta o desenho que teria feito na adolescência, representação de sua tristeza, que ganha nova conotação ao ser vinculado à imagem da personagem Electra, conforme discutiremos.

A estetização também se evidencia nos diálogos encenados e na *mise-en-scène* dos personagens em *Olmo e a gaivota*, sobretudo a rotina doméstica de Olívia e Serge, a exemplo de sequências como o teste de gravidez, momento em que os dois são enquadrados alternadamente, num plano e contraplano de dentro e fora do banheiro, inclusive com Serge cantando juntamente com Olívia, durante a contagem do tempo do teste.

A música e o canto surgem em outras ocasiões, irrompendo, inicialmente sem alarde, nos momentos finais do filme, quando Olívia se isola de todos durante a festa no apartamento e Serge, novamente do lado de fora do banheiro, tenta convencê-la a sair. Cabe citar a performance da própria Olívia, que após observar por algum tempo Serge ensaiando o texto de *A gaivota*, retorna à sala caracterizada com o figurino composto por um vestido vermelho e branco e uma peruca azul (vestimenta que ganharia repercussão na divulgação da obra ao ser usado um modelo semelhante por diversos artistas em vídeo promocional do documentário).

Podemos também mencionar performances conjuntas em casa, quando falam sobre o bebê, na cozinha, logo após a montagem do berço, dessa vez, ambos caracterizados; ou passagens mais sutis, como a discussão entre Serge e Olívia quando ele retorna do trabalho. Uma encenação dirigida, conforme evidenciado no próprio documentário por meio da intervenção da voz da direção no extracampo.

1.4. O documentário “em primeira pessoa”

Maria Luísa Ortega (2014) registra como “novo marco epistemológico” da produção documental mais recente “a reinvenção e generalização da voz narrativa em primeira pessoa e a reconstrução do sujeito interventor no documentário contemporâneo” (p. 21), dotada de manifestações múltiplas. A autora também se refere ao fato dessas produções, que utilizam o *eu* enquanto instância comunicativa, nem sempre deixarem de lado a realidade sócio-histórica, atribuindo isso à dificuldade que pode se ter de falar do mundo sem mencionar o nosso lugar nele e de dissociar nossas memórias, pessoal, familiar e coletiva.

Ortega (2014) refere-se a uma dessas modalidades, que se afastaria da ideia de exposição das subjetividades dos sujeitos, inclusive do documentarista, não possuindo um grau de reflexão sobre esse sujeito e seu estar no mundo, apesar de ter como base a presença do realizador e de sua voz enquanto instância narrativa. O principal exemplo apontado são os filmes de Michael Moore, nos quais o diretor converte-se em personagem, expondo a si, mas adotando formato já amplamente difundido junto aos espectadores de televisão. O diferencial de suas produções, seu traço autoral, concentra-se no conteúdo de seus filmes e na postura que adota:

sua voz se converte no alto-falante de um discurso político alternativo ao hegemônico, mas tão seguro de si mesmo e de seu poder explicativo como aquele. [...] Seu papel, certamente, é central na renovação da linguagem do documentário sociopolítico, mas não altera substancialmente a relação epistemológica com o espectador, ou o faz como vem fazendo no meio televisivo, através da criação de novas fontes de validação menos autoritárias e mais empáticas. (ORTEGA, 2014, p. 23-24).

Tal referência é importante para questionarmos o uso da expressão *documentário em primeira pessoa* aplicada indiscriminadamente como sinônimo absoluto para os filmes documentais que atendem ao modo performático, uma das formas de representação mais recentes descritos por Bill Nichols (2005), modo que, segundo Fernando Elinaldo Teixeira (2009), passaria a ganhar relevância no final dos anos de 1980, tendo sua genealogia situada na década anterior.

Nichols (2005, p. 169) apresenta-o como o modo que “sublinha a complexidade de nosso conhecimento de mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas”, dando ênfase às “características subjetivas da experiência e da memória”, sendo-lhes comum a “combinação livre do real e do imaginário” (p. 170). Assim, para o teórico, os filmes do modo performático partem de uma perspectiva “nitidamente pessoal de sujeitos específicos”, enfatizando “a complexidade emocional da experiência da perspectiva do próprio cineasta”, sendo compostos por um “tom autobiográfico”, dirigindo-se ao espectador de um modo emocional e significativo (p. 170), partindo para o uso de “licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas”, além da mistura livre entre “as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção” (p. 173), como ocorria nos primeiros documentários.

Podemos ilustrar como exemplo *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, que representa um marco histórico para os documentários pessoais brasileiros, sendo destacado pela pesquisadora Cláudia Mesquita (2007, p. 11) devido à nova forma nele

apresentada, incorporando a “experiência da reportagem” e a “dominância da entrevista” que não é mais somente depoimento ou “dar voz” ao outro classe, mas, sim, “assumida no filme como diálogo, [...] permanente negociação. Marcando sua voz e presença em cena, Coutinho abre caminho para uma reflexão mais amadurecida sobre a elaboração de sentidos pelo documentário”.

Mesquita (2007, p. 12) destaca os anos 1980 como o início da “elaboração de ‘autorrepresentações’ ou representações efetivamente ‘de dentro’”, fase quase exclusivamente videográfica, havendo penetração progressiva da TV, relação com os movimentos sociais que surgiram ou conquistaram espaço com a redemocratização, buscando apresentar as identidades dos grupos sociais retratados de uma perspectiva “interna”, em oposição ao estigma, tendo a entrevista enquanto carro-chefe e a ausência progressiva da voz *over* interpretativa ou totalizadora.

Em *Cabra marcado para morrer*, temos trechos breves de narração em voz *over*, em primeira pessoa, o relato de Coutinho, um depoimento pessoal, um testemunho sobre o acontecimento do qual participou, produziu registros e, anos depois, saiu em busca de resgatar as memórias relacionadas a tal fato, observando sua repercussão no presente daqueles que o vivenciaram. Porém, não há investimento na expressão da interioridade do realizador, que aparece como narrador e personagem, apesar de o foco central do filme não ser a sua história, e, sim, da trabalhadora rural e ativista Elizabeth Teixeira, abrangendo a relação entre documentarista e personagem documentado e informações sobre o filme que não pôde ser concluído anos antes devido à intervenção, apreensão de material e prisões por ação do governo militar.

João Moreira Salles (2013)²³ afirma que *Cabra marcado para morrer* seria “um retrato extraordinário do que fez o golpe [militar] a uma família brasileira”, construído “através de uma experiência que é concreta”, e relaciona a obra de Coutinho a *Elena* e outros documentários pessoais produzidos recentemente. No entanto, a repercussão de *Cabra* na gênese de outros filmes só se daria tardiamente.

O documentário de Coutinho foi lançado em 1984 e, nos anos de 1990, no Brasil, ainda segundo Salles (2013), a resistência dos diretores a essa prática, ao uso da primeira pessoa, ao falar (também) de si, ainda era bastante presente, pois os filmes mantinham-se “conservadores na forma” e politicamente: os diretores, em grande parte pertencentes a uma classe social mais

²³ Informações extraídas de debate realizado em 21 de maio de 2013, no Instituto Itaú Cultural de São Paulo, com a participação do cineasta João Moreira Salles, a diretora Petra Costa e mediação de Daniela Capelato. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VjnZo51Blx8>>. Acesso em: 30 mai. 2013.

abastada em relação aos personagens documentados, não se retratavam, não mostravam seu universo, suas relações.

Esse “conservadorismo” na forma não se vê em *Elena* ou *Olmo e a gaivota*, que são documentários narrados em primeira pessoa, partem da interioridade e diferem-se, inclusive, de produções como a de Michael Moore, além de distinguirem-se entre si sobre quem é o sujeito da instância narrativa que perpassa todo o filme através da voz *over*.

Dentre os traços comuns observados nos dois filmes, uma questão que se impõe é a evidenciação da subjetividade das personagens, que está presente nos dois documentários. Apesar de ter marcos narrativos claros, dados de referencialidade que garantem a estrutura-base do filme, *Elena* é construído a partir da intenção de não apenas contar as histórias de Elena, Petra e Li An, mas buscando captar imgeticamente elementos da subjetividade dessas mulheres, apresentando-as também internamente, recorrendo a elementos artísticos, ingredientes de ficcionalização e uso de encenação.

Além disso, também na evidente intenção de expressar a subjetividade, o documentário demonstra cuidado com a composição da imagem, a fotografia, a *mise-en-scène*, com a adoção de recursos de montagem, das inúmeras possibilidades do uso da combinação entre narração e material fílmico, bem como na própria concepção das imagens: fluidas, sem o uso de tripés, compostas por reflexos, espelhamentos, texturas diversas, luzes difusas, a fim de representarem impressões, sensações, sentimentos, memórias, criações poéticas.

Notamos a mesma preocupação na concepção de *Olmo e a gaivota*. Apesar de permeada pela ficção, em um jogo ambíguo com o espectador, o enfoque na subjetividade da protagonista já estava definido pela direção desde a concepção do projeto.

A escolha da atriz Olívia Corsini para ser a personagem central do documentário deu-se por iniciativa de Petra Costa, que já a conhecia e desejava fazer um filme sobre um dia na vida de uma mulher com base na partilha de seus pensamentos, na exposição de sua interioridade. Ao saber que Olívia estava grávida, tomou-se a decisão de que tal fato seria incorporado ao documentário, principalmente após pesquisa e percepção de que eram raras as obras, literárias ou fílmicas, que retratavam o que se passa na cabeça de uma mulher durante a gestação.

Assim como em *Elena*, temos acesso à subjetividade de Olívia, sobretudo, por meio de sua narração em voz *over*, em primeira pessoa, na qual expressa seus pensamentos e sensações durante a gestação. No primeiro documentário, no entanto, considerando o material que compõem a voz *over*, ficamos a par de questões da interioridade não apenas daquela que narra, no caso, a diretora Petra Costa, mas também de Elena e de sua mãe.

Analisando a estruturação das duas produções, observaremos, assim, sob diferentes perspectivas, de que modo a subjetividade das personagens é construída, seja via uso de recursos de *mise-en-scène*, da narração ou mesmo, conforme veremos no terceiro capítulo, por meio do vínculo intertextual estabelecido com caracteres ficcionais.

1.5. A encenação documentária

De acordo com Fernão Ramos (2012, p. 19), apesar de possuir ampla bibliografia no cinema de ficção, o conceito de *mise-en-scène* “ocupa espaço paralelo na teoria do documentário”, elemento cinematográfico discutido pelo pesquisador, assim como a ideia de encenação, com base em reflexões de Bordwell.

Bordwell (2008, p. 33) afirma que a *mise-en-scène* “compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera”, cenário, figurino, etc., apontando a encenação enquanto elemento fundamental. Na definição técnica do termo, exclui da *mise-en-scène* a movimentação de câmera por entender que isso “diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado” (2008, p. 36).

Uma perspectiva daqueles que defendem a dicotomia *mise-en-scène*/montagem tem como base a ideia de que, em um filme, a relevância da encenação seria estabelecida por meio do uso de planos longos, abertos e com menor quantidade de cortes entre eles. Isso permitiria ao espectador ter uma visão ampla e contínua da cena e da movimentação dos corpos no espaço, dando-lhe maior autonomia (BORDWELL, 2008).

Bordwell (2008, p. 30) argumenta ser simplista a dicotomia montagem/*mise-en-scène*, diante do fato de que determinados cineastas “experimentam todas as suas possibilidades, sem necessariamente renunciar a alguns recursos da montagem”, e, inclusive, “muitas vezes, certos padrões da *mise-en-scène* se ajustam a padrões correspondentes da montagem”.

A dualidade entre *mise-en-scène* e montagem não se aplica nos mesmos termos no âmbito documental, inclusive, por questões referentes à especificidade do gênero. Fernão Ramos (2012, p. 24) ressalta a necessidade de considerarmos que “no documentário, o corpo, dotado de personalidade, composto em personagem, não é um corpo qualquer, em seu modo de ser espontâneo no mundo. A densidade estilística da encenação documentária distingue-se facilmente da imagem-qualquer de câmeras de segurança”.

Tal diferenciação é enfatizada também por Anelise Reich Corseuil (2012, p. 98):

O documentário já tem em si elementos narrativos que o distanciam de qualquer possibilidade de aproximar-se do factual, tais como a marca da subjetividade de quem narra, a dramatização (como ato performático) do entrevistado ou a seleção de imagens e de material, com escolhas subjetivas e hipotéticas a respeito do objeto a ser representado.

Um dos documentários em análise, *Elena*, em fragmento de seu material de arquivo em vídeo, durante um diálogo entre Elena e Li An, leva-nos a pensar na diferença entre o modo de agir do personagem documental e a ação espontânea dos indivíduos no mundo, quando não estão diante de uma câmera (ou não sabem que estão sendo filmados):

LI AN (OFF): “Não tem jeito de filmar sem você ficar sabendo, Elena?”
 ELENA: “Por que você tá querendo filmar eu... sem...”
 LI AN (OFF): “Sem você perceber...”
 OLINDA (OFF): “Natural.”
 LI AN (OFF): “É, porque quando você percebe você muda...”
 ELENA: “Mudo?”
 LI AN (OFF): “Quando tá filmando muda, quando não tá filmando você é diferente...”
 ELENA: “Como que eu sou?”
 LI AN (OFF): “Mais natural...”
 (COSTA; ZISKING, 2013, p. 8).

A mudança que se dá no comportamento do indivíduo ao estar diante da câmera é algo amplamente discutido na teoria do documentário, contudo, concordamos com a ideia remanescente do *cinema vérité*, difundida por Jean Rouch, “de que a atuação não conduz à falsificação ou à ficcionalização. Ao contrário, deixa transparecer um grau de autenticidade, a revelação de uma verdade, não menos válida que ‘a’ verdade de uma pessoa na ausência das câmeras” (DI TELLA, 2014, p. 112). Apesar de compreendermos, evidentemente, que tais eventos, “sem a presença da câmera não tomariam forma, pois que fabricados especialmente para ela”, conforme observa Marcius Freire (2007, p. 26), também se referindo ao cinema verdade.

É necessário que haja uma delimitação do conceito de encenação, que não deve ser visto no âmbito do documentário de modo uniforme, pois “não se pode colocar no mesmo patamar uma encenação em estúdio e uma leve inflexão de voz provocada pela presença da câmera” (RAMOS, 2012, p. 36). Assim, Ramos (2012) estabelece sua tipologia para a encenação documental, mencionando a necessidade de desvincular o termo de seu significado corrente, definindo duas modalidades principais: a *encenação-direta* e a *encenação-construída*, sendo possível observar ambas em *Elena*. Apenas a *encenação-direta* desdobra-se. Em seu primeiro

tipo, a *encena-ação*, dá-se uma flexão tênue da ação pela presença da câmera, mas nunca coincidindo com a “imagem-qualquer”, existente no dia-a-dia.

A segunda forma de *encenação-direta* é a *encena-afecção*, que envolveria menos ação e mais expressão. Surgindo “nos rostos em primeiro plano, é o estilo voltado para a fisionomia e o afeto que expressa, para os gestos imperceptíveis [...], para a suspensão da ação e do argumento, no intervalo da expressão que se dilata” (RAMOS, 2012, p. 29). Ainda sobre essa forma de *encenação-direta*, o autor destaca a importância da fala dos personagens documentais, fala esta integrante do mundo e que tomaria outra dimensão ao ser captada pela câmera.

Entendemos que os depoimentos concedidos por Michael e alguns de Li An, enquadram-se nessa modalidade de encenação, tanto pela ênfase dada a partir do uso do primeiro plano quanto pela relevância da palavra, da fala, que, assim como as expressões, são centrais nessas tomadas. A ponderação a respeito dos depoimentos de Li An é necessária, pois há momentos de construção cênica evidente.

A modalidade que se diferencia da *encenação-direta* no documentário é a *encenação-construída*, na qual pode haver, previamente, preparação cenográfica, planejamento de falas, fotografia, movimentação dos corpos, uso da *voz over* e de imagens de arquivo.

As imagens de arquivo em vídeo utilizadas no documentário *Elena* possuem naturezas e funções distintas. Encontramos encenações de caráter ficcional, como as cenas criadas por Elena em sua própria casa, durante a adolescência; as cenas de um filme mudo, em preto e branco, protagonizado por Li An; imagens de interpretações teatrais de Elena, em espetáculos do grupo *Boi voador* e apresentações em programas de TV; bem como encenações teatrais feitas por Petra Costa. Observa-se a construção cênica também por meio da opção de uso da encenação enquanto elemento estrutural, permitindo que Petra represente a si mesma e à própria irmã, além do uso de produções no limiar entre realidade e ficção, a exemplo da cena das Ofélias.

Algumas reconstituições são feitas com ênfase no uso da *voz over* enquanto recurso narrativo, como a representação do momento em que Elena disse a Petra, quando esta fez sete anos, que iria mudar para Nova York e deu a ela uma concha, bem como parte da sequência referente ao dia em que Petra, ainda na infância, recebeu uma amiga da escola em casa. Tais eventos são relatados enquanto vemos em tela o transitar da câmera por cômodos vazios referidos no texto narrado.

Voltando à ponderação sobre a falsa dualidade entre encenação e montagem a partir do campo do cinema documental, e, especificamente, em *Elena* e *Olmo e a gaivota*, concluímos que há uma evidente relevância da encenação nos dois filmes, mas a montagem também é

essencial na feitura de ambos, sendo de importância incontestada, principalmente em *Elena*, por se tratar de um filme que podemos considerar, pela diversidade de materiais, construído, sobretudo, na ilha de edição.

João Moreira Salles ressalta que a situação-limite ocorrida na vida da documentarista Petra Costa durante a infância seria um dos motivos para o uso da encenação:

Esse é um filme que nasce, evidentemente, de uma dor quase inominável, de uma tragédia, e, portanto, de uma falta, de uma cisão no real, de uma coisa que falta ser simbolizada para ser tolerável, e o que o filme faz é dar nome a essa coisa, organizar essa dor e torná-la, portanto, eu não diria tolerável, mas é possível incorporá-la e seguir adiante na vida. Simboliza aquilo que ainda não tinha nome e que talvez seja a função essencial da arte: nomear, nomear o que não tem nome ainda. E a única maneira que vocês encontraram para fazer isso foi através da encenação, até porque o real é terrível demais. Então, a encenação é uma maneira de se aproximar dessa dor de forma possível. Eu vejo a encenação como a possibilidade de falar disso. (informação verbal).²⁴

Daniela Capelato, consultora criativa do filme, refere-se ao fato de *Elena* constituir-se a partir do olhar de três mulheres que tinham o sonho de serem atrizes, afirmando que a história dessa família poderia ser entendida também como uma construção cênica, apesar de tudo o que está posto ser real, e aponta a encenação como a grande questão da obra. Capelato destaca que o lugar entre o encenado e o não encenado proporcionou liberdade para a construção narrativa, passando pela dubiedade entre as personagens, possibilitando a criação do texto *off*, uma *mise-en-scène*, recriação de partes dos diários da Elena e permitiu que Petra assumisse a entonação de voz da irmã, seu sotaque, dicção, gestos, modos, movimentos.²⁵

No caso de *Olmo e a gaivota*, a *encenação-construída* é o modo que se evidencia na quase totalidade do documentário, apesar de haver a preocupação de que haja uma fidelidade ao cotidiano, modo de ser e agir do casal protagonista.

Os atores Olívia Corsini e Serge Nicolai partilham a experiência da gravidez, permitindo a presença da câmera atravessando seu cotidiano, acompanhando a vida e o corpo de Olívia modificando-se, registrando seus sentimentos. Contudo, ambos não deixam de atuar em cada construção cênica. Na tela, há vida e há encenação, documenta-se e ficcionaliza-se o dia-a-dia. A vivência individual, essência de uma narrativa bem estruturada, deixa de ser um registro de

²⁴ Informações extraídas de debate realizado em 21 de maio de 2013, no Instituto Itaú Cultural de São Paulo, com a participação do cineasta João Moreira Salles, a diretora Petra Costa e mediação de Daniela Capelato. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VjnZo51Blx8>>. Acesso em: 30 mai. 2013.

²⁵ Informações extraídas de debate realizado em 21 de maio de 2013, no Instituto Itaú Cultural de São Paulo, com a participação do cineasta João Moreira Salles, a diretora Petra Costa e mediação de Daniela Capelato. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VjnZo51Blx8>>. Acesso em: 30 mai. 2013.

si e demonstra seu potencial de obra artística, podendo tocar o espectador, gerar identificação, universalizar-se. Assim, a vida prosaica, interiorizada, sem grandes acontecimentos, dá corpo ao filme de Petra Costa e Lea Glob.

Podemos notar que, propositalmente, na montagem do documentário, vida e arte são imbricadas de tal forma que em alguns momentos confundem-se, e não apenas na junção entre os personagens de Tchekhov e os personagens documentais. Também há encenação e criação na representação da própria vida de Serge e Olívia. Eles, de fato, formam um casal, de fato são atores, Olívia realmente está grávida e tem um problema nos meses iniciais da gestação, mas as cenas do filme são construídas coletivamente, numa escrita conjunta entre os protagonistas do filme e as diretoras.

Exemplo disso é a cena do início do filme, quando Olívia faz o teste de gravidez no banheiro de casa, que teria sido gravada quando Olmo já havia nascido, ou mesmo a cena do jantar, em que se discute a turnê da companhia de teatro da qual o casal faz parte, que iria a Nova York e Montreal com *A gaivota*, momento em que Olívia conta que está grávida, percebe que não poderá mais fazer o papel na peça e, pouco depois, tem um sangramento no banheiro, pedindo para chamar Serge. Se *A gaivota* é uma escolha deliberada da direção, por mais que tenham base real, possam ser inspiradas em vivências, todas essas cenas possuem um componente de invenção e são encenadas.

Olívia e Serge, dotados de grande capacidade de improvisação, participam da definição das cenas, determinadas com base em suas próprias vidas. Atores que passam a encenar a si mesmos, fato revelado ao espectador em vários momentos do filme, como a intervenção direta da direção sendo explicitada no decorrer do documentário, na voz de Petra Costa, à qual ouvimos, mas nunca vemos diante da câmera.

Contudo, é na montagem que as diretoras conseguem dar um ordenamento ao documentário, construir sentidos entre o conteúdo da voz *over* e as imagens que vemos em cena, bem como entre os personagens documentados, Olívia e Serge, e os personagens ficcionais da peça *A gaivota* a partir da alternância de cenas entre a vida do casal e encenações da peça feitas pelos dois atores, gerando paralelismos.

1.6. Autorreflexividade no documentário

Conforme descrição de Nichols (2005, p. 165), no documentário, o modo reflexivo “desconstrói a impressão de acesso desimpedido à realidade e convida-nos a refletir sobre o processo pelo qual essa impressão é construída por meio da montagem”, sendo “o modo de

representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona”, estimulando “no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa” (p. 166).

Silvio Da-Rin (2004, p. 176), salientando a influência de Vertov para a constituição dessa modalidade fílmica, relata que “para combater a assimilação passiva de conteúdos, a vanguarda soviética recorreu frequentemente à auto-referencialidade (sic) das obras de arte como um meio de chamar a atenção para as estruturas de linguagem”, mencionando conceitos do formalismo russo, como “*ostranenie* (tornar estranho)”, “*zatrudnenie* (tornar difícil)” e a exibição do artifício, a fim de “desvendar os mecanismos através dos quais a arte constrói esteticamente o seu objeto” (p. 177).

Além de Vertov, ainda devem ser lembrados Jean Rouch, em relação à produção documentária mundial, Eduardo Coutinho e Jorge Furtado, em âmbito nacional, como referências importantes sobre o uso das técnicas anti-ilusionistas. A ênfase que damos a essa forma fílmica explica-se devido aos dois documentários examinados nesta pesquisa, cada um a seu modo, apresentarem características importantes que os qualificam como obras também do modo reflexivo.

O cinema está tematizado nas falas de Elena, em suas cartas em áudio, na conversa entre ela e Li An sobre o comportamento na presença da câmera; em sua entrevista de *casting*, quando esclarece o motivo de sua ida para os Estados Unidos, por praticamente não estarem mais sendo feitos filmes no Brasil²⁶; e, evidentemente, nas imagens da diretora em campo, por vezes, portando uma câmera.

Porém, a autorreflexividade no primeiro longa-metragem de Petra Costa difere-se do modo em que se apresenta em *Olmo e a gaivota*. No segundo filme, o anti-ilusionismo dá-se, de fato, numa postura de desvelamento, com a intromissão da direção, que fala com a personagem Olívia Corsini sem aparecer em cena. Ouvimos apenas a voz extracampo, voz *off*, mas que representa um estranhamento para o espectador e uma quebra na narrativa que, até então, conduzia-se centrada apenas nos personagens, seguindo um modo de representação muito voltado à prática observativa, sem interação com quem estaria por trás das câmeras.

Após receber a notícia que sua gravidez é de risco e terá que ficar em repouso até o nascimento de seu filho, Olívia está sentada na sala de seu apartamento, sozinha, introspectiva, quando ouvimos um chamamento, iniciando-se o seguinte diálogo:

²⁶ A mudança de Elena ocorre no período em que a produção cinematográfica brasileira vinha sofrendo com o fim da Embrafilme e a falta de incentivo governamental.

PETRA (V. OFF.): Olívia! Olívia!
 OLÍVIA: Não sei mais o que podemos fazer. Não sei se dá para continuar.
 PETRA (V. OFF.): Sim, a gente continua.
 OLÍVIA: Não posso nem me mexer.
 PETRA (V. OFF.): Não podemos parar agora.
 OLÍVIA: A gente faz o que? Qual é o meu papel?
 PETRA (V. OFF.): Me diz o que sente.
 OLÍVIA: Me sinto presa. Tudo que eu imaginei, uma gravidez trabalhando, exercendo minha profissão, sem nunca parar, é mentira. Estou ficando com medo do compromisso. Vou perder o trabalho de dez anos? Será o começo do fim da minha carreira? É como se me puxassem o tapete e não sei no que me agarrar.
 PETRA (V. OFF.): É disso que a gente vai falar.
 (OLMO..., 2015, 17min01s).²⁷

Pela fala de Olívia, naquele momento, a atriz parecia considerar que o projeto de realização do filme estaria prejudicado por sua impossibilidade de trabalhar durante a gestação²⁸, conforme havia planejado. Esse é apenas o primeiro registro contido no documentário de um diálogo entre a direção e os personagens.

Conforme observa Robert Stam (1981, p. 55), ao tratar de obras autorreflexivas, o artista anti-ilusionista intromete-se “acintosamente nos eventos ficcionais, separando-nos deles e de seus personagens e chamando nossa atenção para a caneta, o pincel ou a câmera que os criou”. Mesmo que o autor se refira ao âmbito da ficção, consideramos apropriada a observação também para produções autorreflexivas do universo documental.

Em outra cena, com bastante tempo de tela, Olívia está sozinha e Serge chega do trabalho. Após um diálogo tenso entre os dois, a diretora Petra Costa intervém, deixando evidente para o espectador que o que está acontecendo diante das câmeras não é uma simples documentação do cotidiano do casal, mas uma cena construída:

PETRA (V. OFF): - Sim, é isso que está acontecendo? Está muito bom. Mas eu me pergunto... gostaria de uma variação. Uma variação em que Olívia é menos severa, e se abre um pouco mais. Gosto muito do que estão fazendo, mas só queria ver se podemos entrar mais no que se passa na sua cabeça, no seu corpo quando ele não está aqui. (OLMO..., 2015, 36min17s).

Petra Costa também interfere em um diálogo do casal, quando Serge e Olívia estão conversando sobre Álvaro, ex-namorado da atriz. A diretora pergunta a Serge se ele nunca sente

²⁷ Todos os trechos de áudio do filme *Olmo e a gaivota* reproduzidos nesta tese correspondem à tradução oficial para o português que compõe as legendas do DVD original. A maioria das falas são originalmente em francês, havendo poucas intervenções de Petra Costa em inglês e ainda o uso do italiano.

²⁸ Devemos ponderar que, sendo uma atriz, mesmo não exercendo suas atividades normais na companhia de teatro, Olívia Corsini trabalha durante a gravidez ao fazer parte do projeto do documentário de Petra Costa e Lea Glob.

ciúmes, pois tem impressão que não muito. Nesse momento, o casal para de falar entre si, olha para fora de campo, onde estaria a diretora, e Serge responde que sim, mas que transcende, pois já perdeu muito tempo com ciúmes.

Outra intervenção da diretora ocorre quando ela tenta instigar Olívia a falar sobre infidelidade e ouve como resposta que esta prefere não tratar do assunto no filme. Seja um diálogo construído ou captado espontaneamente e aproveitado na montagem, o que não fica claro, exatamente pelo regime de ambiguidade sob o qual o filme é construído, a interdição de Olívia sobre o assunto leva-nos a pensar sobre a questão público e privado: até que ponto alguém que relata suas vivências em uma obra está disposto a se expor?

As repetidas intromissões vão desnudando os artifícios da produção do documentário, o fato de estarmos diante de uma construção narrativa que tem como base a encenação, esta nem sempre bem vista quando evidenciada em obras do campo documental, conforme afirma Darin (2004, p. 182-183): “a atitude dúbia do artista autorreflexivo, que se compraz em criar a ilusão para no momento seguinte destruí-la, raramente foi considerada compatível com o discurso sóbrio acerca do mundo que caracterizou a tradição do documentário”.

Apesar disso, a metaficcionalidade é uma característica presente nos dois documentários. Conforme observa Lucia Nobre (2013, p. 147),

a metaficção como um fenômeno estético, intencionalmente autorreferencial e autorreflexivo, se adequa às exigências da arte contemporânea. Associada à paródia, a metaficção produz uma forma artística de leitura sofisticada e também impõe um novo olhar crítico-teórico para alcançar esta complexidade.

Arlindo Machado (2011, p. 13) utiliza o termo “metadocumentário” para descrever as produções do gênero documental em que se denuncia tanto a “ilusão documental” quanto a “instrumentalização do outro”, que se daria “consciente ou inconscientemente”, e provocando reflexões sobre os próprios limites do gênero e “sobre a sua real capacidade de dizer algo sobre o mundo”.

Em *Elena*, o ato de filmar é parte do próprio enredo. Observa-se isso devido às imagens produzidas por Elena a partir do momento em que é presenteada com uma câmera VHS, aos 13 anos, integrarem o documentário, tornando-se parte do que vemos na tela, assim como as imagens de arquivo da família, amplamente utilizadas no processo de montagem.

Observamos ainda, em ambos os filmes, a atitude de encarar a câmera, que causa no espectador certo desconforto, provocando a sensação de estar sendo observado pelo personagem, geralmente quebrando por um instante a imersão característica da experiência de

espectação cinematográfica e fazendo-o dar-se conta da materialidade fílmica. Essa consciência do artefato cinematográfico ocorre também com a aparição dos equipamentos de filmagem em cena e das referências claras ao fazer fílmico.

A quebra da materialidade fílmica, deixando à mostra a existência de um roteiro, do planejamento e escolha do que será dito e da composição de cenas através da montagem, também está presente nos dois filmes.

Em *Elena*, há um momento de repetição de frases por Petra e Li An, sequência em que as personagens são mostradas separadamente, no metrô. Suas vozes surgem como sons extradiegético, que aos poucos vão se sobrepondo:

PETRA (V.O.): “Se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela. Eu tenho medo. Eu tenho medo do que o tempo vai fazer comigo”.

Li An sentada no metrô.

LI AN (V.O.): “Se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela”.

PETRA (V.O.): “Eu tenho medo”.

LI AN (V.O.): “Passando o filme...”

PETRA (V.O.): “Qual meu papel?”

LI AN (OFF): “Passando o filme. Repassando o filme. Pensando tudo que teria feito diferente”.

PETRA (V.O.): “Qual meu papel nesse filme?”

(COSTA; ZISKING, 2013, p. 38-39).

A referência direta ao “filme” também gera duplicidade de sentido. As expressões “passando o filme” e “repassando o filme” são de uso corrente em referência a algo que se está rememorando por diversas vezes. A reflexão metaficcional dá-se a partir da última frase da narração, dita por Petra, em que questiona “Qual meu papel nesse filme?”, levando-nos a pensar no que é apresentado diegeticamente, o momento da juventude em que busca entender-se, encontrar-se internamente, e na materialidade do próprio documentário a que estamos assistindo.

Em *Olmo e a gaivota*, isso pode ser observado a partir das intervenções de Petra Costa com o casal de personagens, comentando sobre mudanças possíveis na constituição de uma das cenas e interagindo com eles a partir do extracampo, a exemplo do que ocorre ainda nos créditos iniciais do documentário. Ouve-se a trilha instrumental e, no primeiro plano, quatro homens, atores caracterizados, movimentam-se lentamente com um dos braços estendido à frente do corpo e, em novo enquadramento, ocupam todo o palco, dançando. Entre eles está Serge Nicolai. No plano seguinte, uma atriz, Olivia Corsini, posicionada atrás do palco, abre as

cortinas para a entrada de quatro outras atrizes em cena. Por um instante breve, pelo enquadramento da câmera subjetiva, vemos o que ela vê: a movimentação no palco.

Serge Nicolaï dança com uma atriz e Olívia entra em cena, também dançando com outro ator, rodopiando, sem tirar os olhos de Serge. Ali não são Olívia e Serge, um casal na vida real. Estamos diante de uma encenação teatral, um ensaio de *A gaivota*. Olívia interpreta Arkádina, que observa, enciumada, Trigórin (Serge Nicolaï) nos braços de Nina (a segunda atriz). É o momento que ouvimos pela primeira vez uma voz externa, em francês: “mais rápido, mais rápido”, “sim, esse é o campo de visão”, “à esquerda e à direita, para ir e vir”, “devagar, devagar” (OLMO..., 2015, 1min39s).

Somente no decorrer da espetação que saberemos tratar-se da voz de Petra Costa e entenderemos que o que diz são instruções, dirigindo os atores no palco. Primeiro, pede que acelerem o ritmo da dança. Em seguida, a diretora conduz a movimentação em um enquadramento no qual Olívia, caracterizada e interpretando Arkádina, está em primeiro plano, chorando, com olhar perdido, tendo atrás de si um casal de atores dançando, Serge e outra atriz, representando Trigórin e Nina, aparecendo acima de seus ombros, movendo-se para a esquerda e a direita.

Por fim, Olívia (interpretando Arkádina) levanta-se, é enquadrada sozinha, enxugando suas lágrimas, e ouvimos, em voz *over*, não uma fala da personagem tchekhoviana, mas um pensamento de Olívia Corsini: “às vezes, acho que eu poderia, sem perceber, me perder na loucura. Isso me dá medo” (OLMO..., 2015, 3min00s). É a primeira vez que escutamos a voz da atriz do *Théâtre du Soleil*.

Figura 6 – Atores dançam ao fundo, seguindo instruções da diretora.



Fonte: *Olmo e a gaivota* (COSTA; GLOB, 2015).

Há ainda, em *Olmo e a gaivota*, a construção de imagens que fazem referência ao filme *Elena*. Tanto Petra quanto Olívia são mostradas imergindo nas águas de uma banheira e Olívia também repete o gesto feito por Petra e por Li An, repousando a mão sobre o peito, ao falar de seus sentimentos de medo e culpa relacionados à maternidade. Inclusive, uma expressão que se tornou representativa do documentário *Elena*, “uma memória inconsolável”, também é dita por Olívia, uso sobre o qual falaremos mais detidamente no terceiro capítulo.

Figura 7 – Planos de *Olmo e a gaivota* em que há repetições de ações presentes no filme *Elena*.



Fonte: *Olmo e a gaivota* (COSTA; GLOB, 2015).

A percepção de tais ocorrências leva-nos, mais uma vez, a olhar para *Olmo e a gaivota* enquanto documentário em que a intervenção e o controle por parte das realizadoras evidenciam-se em vários momentos, num jogo que perpassa a expressão da subjetividade de Olívia Corsini, que busca certa fidelidade a si mesma ao representar sua interioridade, mas, mesmo havendo uma dimensão colaborativa, sobretudo em relação ao roteiro e, em certa medida, de *mise-en-scène*, considerando a liberdade dos atores para a improvisação, segue a condução da direção, resultando na inserção de novos sentidos por meio do estabelecimento de relações dialógicas.

CAPÍTULO II – PERCEPÇÕES SOBRE AS NARRATIVAS

2.1. Pensando o silenciamento, desvelando interditos sociais

Neste momento, passamos a observar de que maneira os documentários *Elena e Olmo* e *a gaivota* relacionam-se a diferentes formas do silêncio. Visamos, inicialmente, atentar para os temas de fundo das obras, que são interditos sociais de naturezas distintas, sobretudo o suicídio e a maternidade desmistificada, englobando questões subjetivas das protagonistas, seus conflitos internos, postos em evidência.

Nessa primeira perspectiva, tratamos do silenciamento social, portanto também externo às obras em estudo, mas que as transpassa, impulsionando, em certa medida, a existência e a estruturação de ambas, representando uma tentativa de desvelamento e ruptura por meio do enfrentamento de tais questões via partilha de vivências a elas relacionadas. Por silenciamento, referimo-nos ao que Eni Orlandi (2007, p. 12) descreve já não ser silêncio, “mas ‘pôr em silêncio’”, demonstrando a existência de “um processo de produção de sentidos silenciados”.

O conceito de tabu também nos ajuda a pensar tais questões. Freud (1969) define o tabu como “instituição social”, “criação cultural” (p. 87), trazendo em si “um sentido de algo *inabordável*” (p. 32, *grifo nosso*), em geral, impondo-se por conta própria, sendo, assim, destituído de motivo, temporário ou permanente, mantendo-se como “conservantismo mental”, tornando-se raiz de preceitos morais e leis (p. 38).

Entre outros exemplos de tabus, o autor menciona situações vinculadas ao ciclo fértil feminino e à maternidade, citando a mulher menstruada e durante o puerpério (o período inicial pós-parto, conhecido popularmente como resguardo), o nascimento e o próprio recém-nascido, referindo-se ainda a estados considerados misteriosos, como a doença, a morte e tudo o que está associado a elas (FREUD, 1969, p. 36-37), podendo haver extensão, inclusive, aos parentes enlutados (p. 68), sendo a morte considerada “o mais grave de todos os infortúnios” (p. 75).

O nascimento e a morte, sendo eventos principais, bem como os que os antecedem, respectivamente, a gravidez e a doença, e que os sucedem, o puerpério e o luto, estão, portanto, relacionados ao âmbito dos tabus. Assim, uma similaridade entre os filmes *Elena e Olmo* e *a gaivota* é a representação de temáticas, por vezes pouco confortáveis de lidar abertamente, sendo difícil abordá-las via determinadas perspectivas. São dois documentários que, potencialmente, levam à reflexão e à ampliação do debate no campo extrafílmico sobre tais questões.

Conforme será possível observar ao longo do trabalho, podemos realizar nossas leituras dos filmes embasados em uma ideia de fusão de “texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”, de acordo com a postura sugerida por Antonio Candido (2006, p. 14, *grifos do autor*) para a crítica literária, mas à qual estendemos à análise crítica fílmica por percebermos como rentável para os dois documentários em estudo a visão segundo a qual “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”.

Diante de *Elena e Olmo e a gaivota*, podemos ver os “fatores sociais e psíquicos” como “agentes da estrutura”, alinhando-os entre os “fatores estéticos” (CANDIDO, 2006, p.15), pois tais elementos são, notadamente, essenciais na constituição de tais obras.

Inclusive, tratando-se de documentários e, mais especificamente, de narrativas autobiográficas ou autoficcionais, a influência do externo dá-se ainda em outra perspectiva, por não ser possível perder de vista que os personagens têm uma vida fora do filme e isso deve ser levado em conta na estruturação narrativa dos recortes desses sujeitos que representam algo específico do que são, do que sentem e de suas trajetórias. Petra Costa opta por tornar seu primeiro longa-metragem autobiográfico, colocando-se no filme, dotando o discurso de maior pessoalidade e força, inclusive com o uso do filme-carta enquanto estrutura para a representação de uma tragédia familiar.

Pensando via perspectiva de Candido (2006), temos, por exemplo, a escolha das obras para o diálogo intertextual, o que não se dá de maneira aleatória. Em *Elena: A sereiazinha*, *Hamlet* e *Electra*, e mesmo o filme *O fim da escuridão* (2010), de Martin Campbell, referência implícita, do qual vemos rapidamente o cartaz em tela, película que tematiza a dor de um pai diante da morte de sua filha, assassinada, e, enquanto detetive, passa a investigar o homicídio. Todas essas obras lidam fortemente com questões sobre a melancolia, a morte, a perda e o luto. Caberia ainda pensar na opção por tornar o filme eminentemente feminino, centrando-o na voz da diretora e nas de sua mãe e de sua irmã, algo reforçado por elementos imagéticos, como o trabalho feito a partir da imagem da personagem Ofélia.

Em *Olmo e a gaivota*, são balizadores da estruturação do documentário a reflexão feminina sobre a gravidez, reprimida socialmente diante da imagem difundida a respeito da maternidade como “destino”, e mesmo uma missão feminina, estando a mulher responsável por promover a perpetuação do sangue familiar, caminho posto como natural para todas, e, por sua grandeza significativa, sendo a gestação e o fato de tornar-se mãe tidos como vivências inquestionavelmente maravilhosas.

A atenção dada aos fatores psíquicos, aos momentos de introspecção de Olívia, à expressão de como se sente, influencia, por exemplo, na definição do uso da voz *over* em primeira pessoa, na opção de planos mais aproximados e enquadramentos que privilegiam as expressões e gestos da personagem e na imbricação com a estética da representação teatral, inclusive com a inserção de *A gaivota* enquanto elemento intertextual.

2.1.1. Suicídio como tabu e a representação da morte no documentário

No caso do filme *Elena*, podemos pensar na relevância do tratamento dado ao tema do suicídio, pouco abordado pelo silenciamento social que circunda o assunto, por vezes justificado pelo temor que publicações, ficcionais ou não, a respeito do tema, estimulem novos casos por meio do chamado “efeito Werther”. O termo designa, na literatura médica, a imitação de suicídio, sendo originário, conforme a Associação Brasileira de Psicologia (2009), devido à ocorrência de suicídios de jovens após a publicação do livro *Os sofrimentos do jovem Werther*²⁹, de Goethe, em 1774, alguns deles vestidos conforme o personagem, adotando o mesmo método ou portando um exemplar do livro.

Freud (1969, p. 49) menciona que uma grande preocupação em relação aos tabus é o medo do potencial infeccioso do exemplo devido à compreensão de que “os exemplos são contagiosos”, que existe nos sujeitos a “tentação a imitar” (p. 88), sendo possível despertar do impulso para que se efetue a ação reprimida por outros membros da comunidade, podendo haver, portanto, propagação (p. 48).

Em manual divulgado pela Organização Mundial de Saúde (OMS), publicado em 2000, direcionado aos profissionais da mídia, menciona-se a dificuldade em relação à prevenção do suicídio, mas também a necessidade de iniciativas nesse sentido. O manual faz referência à preocupação existente com a forma que os suicídios são publicizados e ao possível impacto da cobertura de suicídios pela mídia em pessoas vulneráveis.

O manual da OMS (2000) traz fontes de informações confiáveis a respeito do tema e recomendações sobre como noticiar os casos de maneira responsável, às quais resumimos a seguir: evitar a cobertura sensacionalista e a descrição, em detalhes, do método usado e do

²⁹ Obra importante na literatura alemã, esse é um romance epistolar, pautado na interioridade de seu protagonista que, através da escrita íntima, descreve de maneira intensa seus sentimentos e aflições na vivência de um amor não correspondido que o conduz ao sofrimento e à atitude extrema de suicidar-se. Marcel Backes, em prefácio à edição de 2001, refere-se ao fato de esse livro ser considerado como romance autobiográfico, pois refletiria muito das vivências do próprio Goethe.

modo como foi obtido; não apresentar o suicídio como algo inexplicável ou de modo simplista, sendo considerado útil que fique claro haver uma variedade de fatores contribuindo para que o ato suicida ocorra; não apresentar o suicídio como forma de lidar com problemas pessoais; não glorificar a pessoa que se suicida como mártir, mas, sim, enfatizar o luto por aquele que faleceu; descrever consequências físicas de tentativas não fatais; divulgar informações sobre serviços de saúde mental, sinais de alerta de comportamento suicida, a associação que tal comportamento tem, em geral, com a depressão, e esta como algo tratável; além de apresentar empatia em relação ao luto dos sobreviventes, que são os familiares e amigos da pessoa falecida.

A conscientização a respeito da depressão e do suicídio é interesse demonstrado pela diretora Petra Costa, que fez uso de seu documentário também fora das telas, realizando ações enquanto meio de estimular a discussão sobre o suicídio e as possíveis formas de prevenção, um projeto que transcendeu a obra em busca de provocar o debate social e que se manteve mesmo anos após o lançamento do filme.

Uma iniciativa recente surgida no Brasil é a campanha de prevenção ao suicídio denominada *Setembro Amarelo*³⁰, que teve início em 2015, por meio do Centro de Valorização da Vida – CVV, do Conselho Federal de Medicina – CFM e da Associação Brasileira de Psiquiatria - ABP, ganhando adesão nacional na mídia, redes sociais e diversas instituições, demonstrando que está havendo uma abertura maior para a discussão de tal temática.

Voltando os olhos para a obra fílmica, cabe pensarmos de que modo a questão do suicídio é tratada no documentário *Elena*. É possível observar que várias das recomendações da OMS sobre como lidar com tal assunto são levadas em conta. A abordagem é cuidadosa e a referência específica ao ato suicida apresentada de maneira breve e de modo contextualizado.

O filme pouco se detém ao momento da morte, dando maior ênfase, antes de mencionar esse evento, à exposição de questões relativas ao processo de aprofundamento da depressão de Elena, trazendo à tona a melancolia, a falta de perspectivas, o sentimento de desadaptação e de incompreensão diante do mundo na transição da juventude para a fase adulta. Tais sentimentos são apresentados como comuns a Elena, Petra e a mãe, Li An, em momentos distintos de suas vidas, aproximando-as e sobrepondo suas identidades. Posteriormente à morte, o filme parte para a representação do processo de superação do luto pelos familiares.

Questionada a respeito do modo de abordagem do suicídio no filme, a diretora confirma que era uma preocupação sua evitar que o documentário, ao representar a morte de Elena, fosse transformado em uma ode, algo que observou ser suscitado pelas diversas entrevistas realizadas

³⁰ Ver: <http://www.setembroamarelo.org.br>.

com pessoas que conheceram sua irmã: “foi algo que eu realmente não queria e que os entrevistados faziam. Acho que foi um dos motivos principais pelas entrevistas não entrarem, porque a Elena virava uma deusa por não estar aqui” (informação verbal).³¹

Um dos momentos relacionados ao sentido transmitido pelo filme em relação ao ato suicida, e que teria gerado reflexão na documentarista, considerando sua responsabilidade em lidar com o tema, era como finalizar o documentário. Petra Costa revela ter recebido sugestões de diversas pessoas para que concluísse o filme com a cena produzida em referência à personagem Ofélia, na qual a documentarista, sua mãe e diversas mulheres, em vestidos floridos, deslizam sobre as águas. Em seu entendimento,

PETRA: [...] seria uma ode ao suicídio, não seria um filme que eu gostaria de mostrar para as minhas irmãs³², por exemplo. Acho que é importante voltar ao concreto, voltar à cidade, e tentar achar formas de encontrar espirais e poesia no concreto, que pra mim é a imagem desse giro, que eu tanto encontrei na Elena e que me inspirou tanto a fazer o filme, é um pouco isso: como encontrar momentos, instantes de eternidade na selva de concreto que são essas cidades, em que a gente pode se afogar na solidão, mas em que podemos também encontrar impulsos de vida, e assim voltar à vida. (informação verbal).³³

A diretora diz ter optado pelo “contrário da estetização” ao conceber a apresentação da morte, exemplificando ao comentar a inserção dos dados da autópsia em tela: “acho que foi o momento mais duro pra mim na feitura do filme, foi encontrar esse papel, esse pedaço de papel que revela a morte na sua forma mais crua”.³⁴

De fato, a morte é anunciada num tom pragmático, uma quebra no estilo de montagem adotado no filme até tal momento, contraste facilmente perceptível na especiação. Na cena em que tal informação é apresentada, não há, por exemplo, uso de trilha, de imagens do arquivo familiar ou quaisquer elementos de maior estímulo emotivo, artifícios bastante utilizados em todo o documentário, antes e depois da apresentação da morte, sendo a afetividade um pilar que o estrutura.

Ouvimos apenas a narração, na voz de Petra Costa, que se restringe à leitura, em inglês, dos dados do laudo médico, datilografado, do qual vemos imagens na tela.

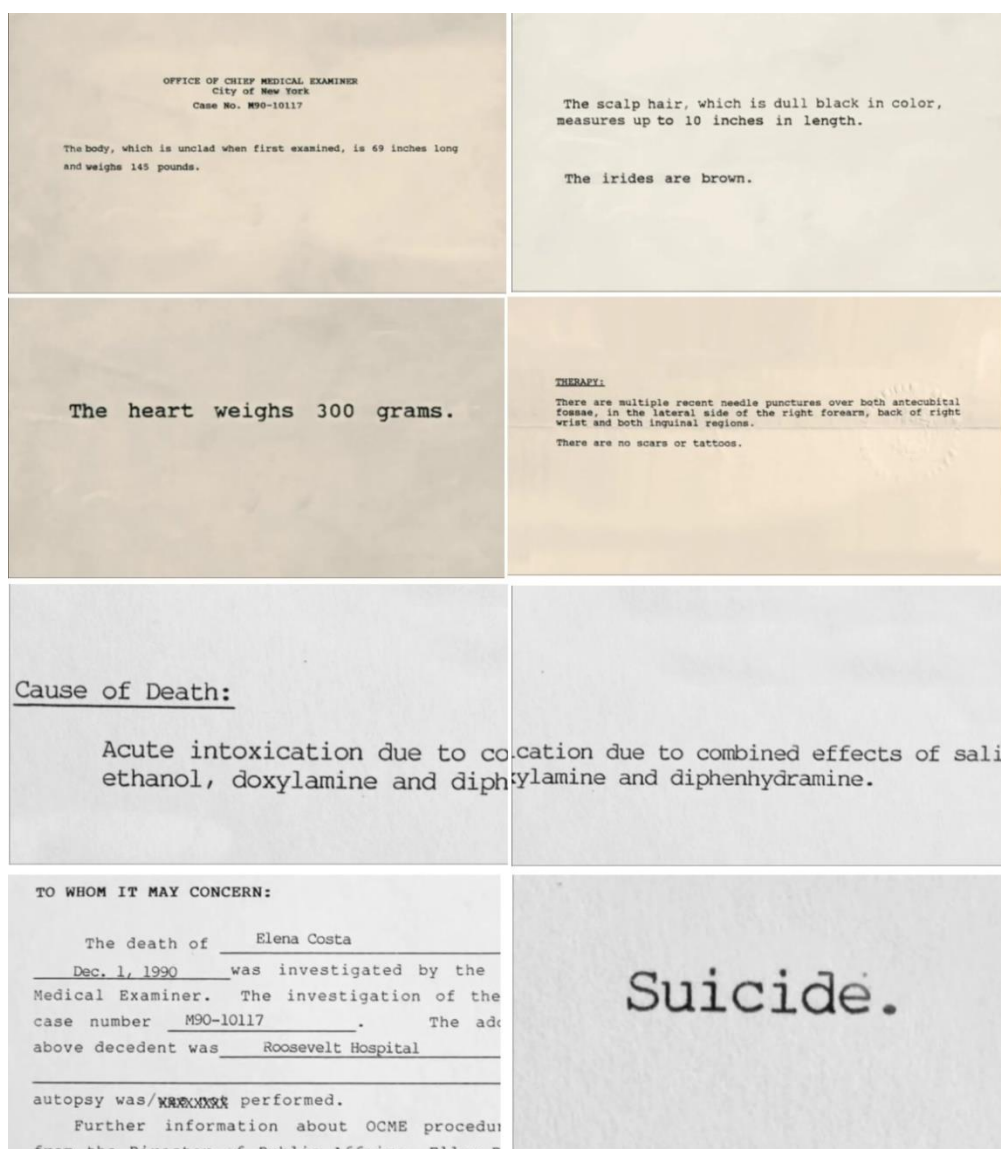
³¹ Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena*.

³² Irmãs paternas.

³³ Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena*.

³⁴ Faixa comentada.

Figura 8 – Imagens do laudo médico.



Fonte: Elena (Petra Costa, 2012).

Diante de tais imagens, lembramos aqui de uma observação do crítico Eduardo Escorel, em entrevista, ao abordar documentários dos quais foi montador, ressaltando o valor da utilização textos escritos, por reconhecer o quanto podem ser representativos:

Quando você tem um texto escrito, você pode simplesmente transformá-lo numa voz, que é um recurso muito usado. Eu poderia ter diferentes vozes lendo aqueles textos, e ter imagens um pouco arbitrárias. Mais uma vez que há esse esforço de minimizar o ilustrativo da imagem, o texto é o texto, é o papel datilografado, manuscrito. Se eu estou citando o texto, por que não mostrá-lo? Ele até, em geral, é graficamente muito interessante. Por que isso não teria um valor visual? Acho que tem um valor visual, é um elemento a mais que permite expressar uma visão mais subjetiva dos fatos. (ESCOREL, 2009, p.121-122).

As imagens do laudo médico trazem em si o sentido corrente de documento, atestado que legitima o discurso, dando concretude à morte. Porém, o filme não se prolonga a respeito. Walter Benjamin (1987, p. 207) registra a transformação da relação que as pessoas têm com a morte a partir do século XIX, pois, por meio da criação de instituições “higiênicas e sociais”, permitiu-se “aos homens evitarem o espetáculo da morte”, conforme se dava anteriormente, quando representava “um espetáculo público na vida do indivíduo”, ocorrendo comumente nas casas, com a presença de muitas pessoas e portas abertas, e não encerrado nos hospitais, tendo, a morte gradativamente, estado “cada vez mais expulsa do universo dos vivos”.

As observações de Benjamin são de 1936, mas esse processo de distanciamento em relação à morte continua vigente. E se a morte em si, independentemente de sua causa, já constitui um tema tabu, a morte na juventude gera ainda maior comoção e dificuldade em lidar por ir de encontro ao que temos como ordem natural da vida, de seu fim dar-se apenas na velhice.

É possível referendar a colocação da diretora Petra Costa, de o anúncio da morte de Elena ser um momento do filme “contrário da estetização”, conforme indicamos, observando tal sequência em específico, visto que a estetização é uma premissa estruturante da obra se a tomarmos como um todo, pensando, portanto, em termos de predominância.

Trata-se de uma abordagem bastante distinta, por exemplo, da adotada no documentário *Mataram meu irmão* (2013), de Cristiano Burlan, no qual o discurso sobre a morte está muito mais presente. O diretor também narra a morte de seu irmão falecido ainda jovem, e de maneira violenta e inesperada: Rafael é assassinado com sete tiros, no Capão Redondo, conforme indicado na narrativa, após a cobrança de uma dívida relacionada ao roubo de um carro do qual teria participado.

O filme de Burlan inicia em tela preta, enquanto ouvimos uma conversa sua com uma atendente do cemitério onde estariam os restos mortais de Rafael. Em seguida, temos imagens difusas, urbanas, de deslocamento dentro de um veículo, à noite, acompanhadas da voz *over* de Cristiano Burlan relatando o momento em que soube da morte do irmão, por ligação de sua mãe, e contando suas últimas lembranças de Rafael, o último diálogo, a descoberta, no dia anterior, que o irmão usava crack e a recordação de um dos trechos do livro que lia na época, *Demian*, de Hermann Hesse.

Após essa abertura, há uma sequência de entrevistas com familiares: uma tia, um primo de Rafael, a irmã, um amigo de infância, um irmão que está preso (por telefone), a ex-mulher do irmão e sua sobrinha. Aqui, sim, podemos falar em uma escolha de estruturação e montagem

pelo investimento na não-estetização como algo predominante, seja no mínimo uso de trilha, na escolha dos enquadramentos, movimentos de câmera ou composição: na maior parte do tempo, os entrevistados estão em plano médio, câmera fixa e, em algumas situações, usa-se câmera na mão.

A força do filme concentra-se nos depoimentos, distintos e complementares, que vão formando um mosaico, apresentando Rafael, o modo como era visto por cada um: o menino carinhoso, de família, e também envolvido com drogas e roubo, mas que só cometeria atos contra o patrimônio, sem uso de violência direta contra pessoas, imerso em uma vida frustrante na periferia.

O diretor está presente durante todo o filme, inicialmente na voz *over*, conforme exposto, depois em voz extracampo e, quando em cena, sendo enquadrado enquanto se desloca ou passando de relance em frente à câmara. Somente na realização das últimas entrevistas, surge como elemento principal do quadro, ao abraçar seus sobrinhos, filhos de Rafael.

Ainda mais relevante é a exposição de seu universo familiar, não apenas o que ocorreu com o irmão, mas a desestruturação da família: o alcoolismo do pai, a prisão de um dos irmãos por três anos e outro, na ocasião, ainda mantido no presídio de Cuiabá, bem como a mãe falecida também de forma violenta. Apresentando algo de sua história, Burlan mostra uma realidade que, geralmente, vemos representada por estatísticas e nas transmissões jornalísticas, nas quais tais pessoas são “instantâneos”, como diz um dos entrevistados do documentário, parecendo não haver real interesse das audiências sobre quem era o sujeito que teve sua morte noticiada, sentimento totalmente distinto, obviamente, para aqueles que conviveram com a pessoa falecida e conhecem sua trajetória.

Também diferindo do filme de Petra Costa, o documentário de Burlan não se propõe a um resgate da imagem física do irmão falecido. Em *Elena*, com o vasto uso de fotografias e vídeos de arquivo familiar, a imagem viva da irmã da diretora é muito contundente. Rafael é um personagem fisicamente ausente na maior parte do tempo, apesar de presente em todos os relatos, havendo sua representação em tela somente em dois momentos. O primeiro é uma fotografia não apenas antiga, mas desfocada e bastante desgastada, um traço de rememoração que permanece em tela enquanto ouvimos a entrevista feita por Cristiano Burlan com seu irmão, Thiago, por telefone, preso em Cuiabá. Na fotografia posta em tela, há três garotos na praia, abraçados, sem identificação de quem é cada um deles.

Figura 9 – Única imagem de Rafael ainda vivo utilizada no documentário.



Fonte: *Mataram meu irmão* (BURLAN, 2013).

O segundo momento em que são utilizadas imagens de Rafael traz consigo força semelhante à exposição do laudo médico referente ao falecimento de Elena, no filme de Petra Costa. Aliás, em um documentário balizado pela aridez e a factualidade, como se dá em *Mataram meu irmão*, isso chega ao ápice na sequência final, na qual temos acesso a imagens oficiais, creditadas à perícia da Divisão de Homicídios e Proteção à Pessoa – DHPP, de São Paulo, do local onde Rafael foi encontrado e de seu corpo, com a indicação dos pontos em que foi atingido a tiros. Essa referência ao corpo morto surge também no discurso de um dos personagens entrevistados, o amigo de Rafael que diz lembrar-se da textura do corpo, relatando o estranhamento em vê-lo no meio do mato, inanimado.

Figura 10 – Algumas das imagens oficiais da DHPP utilizadas no documentário.



Fonte: *Mataram meu irmão* (BURLAN, 2013).

A comparação entre os dois filmes ajuda-nos a refletir, inicialmente, sobre as escolhas de condução das narrativas: entre investir ou não na estetização como premissa e de que modo isso pode ser utilizado como quebra ou intensificador narrativo, estar ou não mais apegado à factualidade, inclusive, sendo ambos os documentários em primeira pessoa, autobiográficos, mas com o foco centrado num outro próximo, uma relação fraterna, e que se interrompe de maneira abrupta, por uma morte inesperada.

Nesse ponto, podemos pensar, sobretudo, na própria representação da morte, posta de modo breve em *Elena*, enquanto, no documentário de Burlan, perpassa todos os depoimentos até a representação imagética do corpo morto de Rafael. Aliás, cabe destacar no documentário de Petra Costa o momento em que Li An descreve ter encontrado Elena, no apartamento, desacordada, mas ainda viva, antes de ser possível socorrê-la para o hospital. Além do relato, Li An encena, usando o seu próprio corpo para representar visualmente o modo como a filha estava deitada na cama quando a encontraram.

Figura 11 – Li An reproduz para a câmera a posição em que Elena foi encontrada.



Fonte: *Elena* (COSTA, 2012).

As mudanças sociais ocorridas no século XX a respeito das experiências e atitudes em relação à morte, evento que passou a ser preservado do olhar cotidiano, tornando-se tema tabu, são mencionadas também por Vivian Sobchack (2005), que ressalta serem as mortes violentas, súbitas, aquelas trazidas ao olhar do público, as que têm representação mais significativa. Para a autora (2005), mesmo que haja tabus visuais ligados às diferentes transformações do corpo, a morte parece ser da ordem do irrepresentável, sendo o cadáver um signo que indicaria mais o morto como objeto, por sua materialidade, do que a própria morte, tornando-se somente um índice do sujeito que já não estaria mais entre nós.

Sobchack (2005, p. 141) levanta tais questões ao discutir a problemática de representação da morte no cinema, sobretudo no documentário, com o seguinte questionamento: “Se a morte é mantida longe da visão cultural, exceto quando irrompe violentamente num local público, como é que um meio visual lida com sua representação sem quebrar um tabu cultural?”

Suas respostas são distintas para as produções ficcionais e documentais:

O filme documentário, por sua vez, se caracteriza por uma excessiva evitação visual da morte, e, quando a morte é representada, a representação parece exigir uma justificação ética. Assim, quando a morte é representada como algo fictício em vez de real, quando seus signos são estruturados e realçados de modo a funcionar de maneira icônica e simbólica, fica entendido que a única coisa que está sendo violada é o *simulacro* de um tabu visual. No entanto, quando a morte é representada como algo real, quando seus signos são

estruturados e flexionados de modo a funcionar inicialmente, um tabu visual é violado, e a representação deve encontrar meios de justificar a violação. (SOBCHACK, 2005, p. 141, *grifo da autora*).

De fato, considerando os filmes há pouco referidos, observamos no documentário de Burlan a apresentação visual de uma representação do corpo morto, mas a partir de imagens para as quais há uma aceitação social de terem sido produzidas com uma finalidade prática diante das circunstâncias da morte. O uso no documentário de Burlan também parece justificar-se pelo caráter de denúncia da realidade social da qual resulta a morte violenta que é relatada.

Conforme posto, em *Elena*, evita-se não apenas a representação visual, que ainda se dá por meio da encenação de Li An, enquanto simulacro, mas há brevidade no próprio relato do momento da morte, com investimento narrativo nos processos internos das personagens, antes e depois do falecimento.

Além disso, há em *Elena* a estruturação narrativa estetizada, uma história entremeada pelo uso de recursos visuais e sonoros que estão no campo da representação simbólica, inclusive via inserção dos intertextos literários, tudo embasando um olhar bastante sensível sobre o factual. Para Sobchack (2005, p. 156),

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. (SOBCHACK, 2005, p. 156).

Mesmo por caminhos distintos, os dois documentários investem em resgatar quem era este outro ausente por meio da memória partilhada, dos depoimentos de pessoas próximas, que conviveram com os jovens Elena e Rafael, falas aproveitadas diretamente ou não na montagem final, expondo o sentimento de luto, comum àqueles que os conheceram, e vivenciado de diferentes formas.

Sobre *Elena*, cabe ainda considerar que com a morte por suicídio há um embaraço maior, pois além de ser repentina e ocorrer na juventude, há o fator de ir de encontro a uma premissa social sobre a morte: ser algo a evitar, por vezes temido, contra o que se luta, o que gera, diante de tal ato, incompreensão e julgamentos vários.

2.1.1.1. A depressão, a melancolia e o luto

Desse modo, a morte de Elena é apresentada de maneira contextualizada, ponto culminante do agravamento gradual do processo depressivo vivenciado pela personagem. O filme segue além de tal acontecimento, apresentando as consequências de tal ato para aqueles que a conheceram, o impacto no cotidiano familiar.

A tentativa de Freud (2010, p. 128) de “elucidar a natureza da melancolia, comparando-a com o afeto normal do luto” é basilar para o nosso trabalho. Mesmo ponderando não buscar a pretensão de validade universal das conclusões apontadas em seu ensaio, conforme observa Maria Rita Kehl, o pensamento freudiano introduz uma mudança de paradigma, promovendo duas rupturas simultâneas:

no plano clínico, o texto de 1915 trouxe a melancolia do campo da medicina psiquiátrica para o da clínica psicanalítica: no outro plano, o da história das ideias, o texto de Freud acabou por afastar definitivamente a melancolia da longa tradição pré-moderna das representações, predominantemente sublimes, atribuídas aos homens de caráter melancólico desde a Antiguidade grega. (KEHL, 2009, p. 40).

Freud (2010, p. 128) caracteriza a melancolia como “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”, mesmos traços apresentados pelo luto com a distinção de que, no luto, “a autoestima não é afetada”.

Kehl (2009, p. 16) destaca a demonização da depressão pelo mundo contemporâneo, o que só faria “agravar o sofrimento dos depressivos com sentimentos de dívida ou de culpa em relação aos ideais em circulação”, sujeitos que carregam consigo uma “dor moral”, enxergando a vida como “vazia de significação” (p. 19).

Centrando-nos no filme *Elena*, observamos que Nova York representava uma terra de oportunidades. Em áudio enviado à família no Brasil, e aproveitado no filme, revela-se na entonação de Elena, recém-chegada, a alegria e o deslumbramento com a cidade, presentes em imagens com grande fluxo de pessoas, letreiros luminosos, o ambiente do metrô e a aparição de Petra, que corporifica na tela a presença da irmã naquele espaço. Ouvimos Elena falar com entusiasmo das primeiras semanas em Nova York, das aulas que começara a fazer e de seu caminhar em busca do sonho de ser atriz de cinema:

ELENA (VOZ OVER – ANOS 90): 4 de Março: Oi de novo, tô aqui em Nova York. Agora é a primeira semana de março, mas nem parece que eu tô aqui há mais de um mês. Às vezes eu me sinto que nem um índio que vai para a cidade. Tudo tá tão na frente que leva um tempo pra acostumar, é bom, mas leva tempo. Aqui tem que pensar pequeno, ou melhor, querer bem pequeno, senão a cidade te engole.

20 de março: Comecei a fazer umas aulas de canto divinas. E realmente poder cantar ópera é uma coisa que me fascina muito. Tô até aprendendo italiano, alemão, pra poder cantar melhor. A dança tá um tesão também. Pela primeira vez eu comecei a dançar de verdade, sabe? Não só jazz, moderno, mas butô, flamenco... tudo. Sempre tive preconceito com aula de atuação, você vai e eles adoram tudo que você faz, mas quando eu vi esse professor, o Modica, achei ele um diretor mesmo sabe, exigindo muito da gente. Ele até me recomendou pro meu primeiro teste de *casting*. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 3-4).

Temos acesso às imagens do teste de *casting* do qual Elena participou e ficamos sabendo, bem mais à frente, no fechamento de uma moldura narrativa iniciada aqui, ter sido essa uma das grandes decepções da jovem: “PETRA (V.O.): Você sai animada dessa entrevista, mas os dias passam e ninguém te dá notícias, ninguém te liga de volta. Você liga muitas vezes, mas te dizem pra esperar... Você não suporta esse tempo, essa espera” (COSTA; ZISKING, 2013, p. 16).

Entre o final da cena do teste e essa reflexão, somos apresentados ao sonho adolescente da mãe de Elena e Petra de ser atriz, ao seu sentimento de estar, na época, em um mundo no qual “se via desadaptada, incompreendida”, sendo “filha de uma tradicional família mineira”, na qual “não via um lugar pra si” (COSTA; ZISKING, 2013, p. 5-6). Li An desenha em frente à penteadeira um rosto angustiado, representando sua tristeza, e define ter até os 16 anos “pra encontrar um sentido pra vida” (p. 6), o que ocorreria, de acordo com a narração, ao conhecer Manoel, o pai de suas filhas.

Na voz *over*, menciona-se a separação dos pais de Petra e Elena, quando esta tinha 15 anos, momento em que Elena “para de filmar” e pouco a pouco começa a se distanciar. “Você para de brincar de teatro comigo, pra virar atriz de verdade” (COSTA; ZISKING, 2013, p. 12). É o que ouvimos em seguida e ficamos sabendo que Elena entra para o grupo de teatro *Boi voador*, aos 17 anos.

Adiante, vemos gravações de Elena encenando e temos a dimensão de seu compromisso com o fazer artístico, o fato de ensaiar de maneira obsessiva, sempre achando que seu desempenho não estava bom, que faltava algo em sua atuação, insatisfeita com as oportunidades apenas em teatro ou os posteriores convites para televisão, sonhando em ser atriz de cinema em

uma época que pouco se produzia cinema no Brasil. É nesse contexto que Elena muda-se para Nova York.

Ao retomar-se a inserção de áudios de Elena, os primeiros ainda trazem na entonação a euforia da jovem em seus contatos iniciais com a cidade:

ELENA (V.O. - ANOS 90) 20 de abril: Sinto que minha vida tá melhor do que nunca. A primavera tá começando a chegar e parece que a cidade toda fica no cio. Enquanto eu não consigo entrar na universidade eu vou tentando aprender o máximo possível nesses cursos livres e passo os dias correndo pela cidade de uma aula pra outra, mas é ótimo, vou fazendo exercício de respiração, às vezes até cantando e ninguém nem liga. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 14).

Sabemos pela narração que Elena fez alguns testes, mas não conseguiu uma oportunidade. Nesse momento, fecha-se a moldura narrativa mencionada anteriormente, quando, diante da falta de resposta após o teste de *casting*, imagens às quais tivemos acesso em tela, ela não suporta esperar. A partir de então, já é perceptível nos áudios de Elena a mudança de postura quanto à vida em Nova York.

Sob outra perspectiva, o movimento frenético da cidade, seu trânsito intenso, o caminhar apressado das pessoas nas ruas cheias, de uma vida urbana, mais autônoma, mas, ao mesmo tempo, mais individualista, acaba por intensificar o sentimento de contraposição entre a grandiosidade da cidade, a pequenez do sujeito e a sua solidão:

ELENA (V.O. - ANOS 90) 3 de Junho: Tô me vendo no vidro do trem, nossa como eu engordei em três dias, que decadência... Enquanto eu como tenho vontade de nunca parar. Eu quero mais, eu fico pensando no que pode vir depois... mas vai acabando e eu vou ficando triste, triste. Acabou. Mas eu vou comer mais! Quero ir até o fim disso, mesmo sabendo que de certa forma num tem fim. Mas daqui a quatro dias eu tô recuperada, totalmente. Aí com mais sete dias eu emagreço cinco quilos e faço fotos lindas com o Marcelo, pra modelo e atriz. Pronto, é fácil. Agora me sinto gorda e vazia. E esse trem demora só pra completar. Queria ter pai, mãe e irmã em casa agora. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 17).

Percebe-se, pela entonação, a perda da energia e do vigor evidenciados anteriormente, atingindo, primordialmente, sentimentos de abatimento, tristeza e desesperança que são destacados pela trilha sonora instrumental, em tom melancólico, e pelas expressões de Petra ao surgir na tela, com o rosto enquadrado em *close up*, representando a irmã, olhando-se no vidro do metrô, imagem que surge e desaparece em *flashes*, em um jogo de luz e sombra.

O conteúdo da fala de Elena também aponta para uma ideia de oscilação de sensações e perspectivas que nos remete à reflexão de Freud (2010, p. 137) sobre uma peculiaridade da melancolia: a “tendência a se transformar em mania, um estado com sintomas opostos aos dela [a melancolia]”, gerando a alternância cíclica dessas fases, algo que não ocorre em todos os quadros melancólicos, esclarece o autor, descrevendo os intervalos de manifestação da mania como momentos de suspensão, de elevado ânimo, de descarga de uma emoção de júbilo, parecendo haver, naquele período, grande disposição.

Um exemplo é a viagem de retorno de Elena aos Estados Unidos, com a mãe e a irmã. Temos em tela uma fotografia, imagem fixa, de Elena e Petra, e depois vemos a água que escorre do lado de fora, lembrando lágrimas. Eis o relato em voz *over*:

PETRA (V.O.): Você entra no avião... Me mostrando como funciona tudo, como que faz voar. Mas num instante você começa a chorar, chorar. É seu ouvido que dói. (Imagens da água passando e escorrendo sob a janela do avião.) Me sinto estranha de ver minha irmã tão grande chorando. Você briga com a minha mãe. Tem raiva no seu choro, um choro forte, um choro grande. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 18-19).

Figura 12 – Fotografia de Elena e Petra.



Fonte: Elena (COSTA, 2012).

Em outra sequência, Petra caminha à noite por ruas vazias da cidade, mas não a vemos diretamente, apenas projeções de si, seu reflexo, primeiramente na água, depois sua sombra no chão e a escuridão, enquanto ouvimos outro trecho de áudio na voz de Petra, de texto atribuído a Elena:

ELENA (V.O. - ANOS 90) 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. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 17).

Em determinado momento, vemos na tela Petra caminhando à noite vagarosamente pelas ruas de Nova York, vestida de preto, com uma expressão sombria, os olhos carregados de uma maquiagem escura, representação tanto da tristeza de sua irmã quanto de sua própria, de seu luto.

A narração posterior traz Petra contando uma memória de infância, quando levou em casa a primeira amiga que fez em meses em Nova York e foi mostrar-lhe os cômodos, até chegar ao quarto de Elena:

PETRA (V.O.): Bato na porta e entro com a menina. Você tá toda coberta, só o rosto pra fora. Seus olhos estão vermelhos. Talvez, da cama, você tenha falado alguma palavra. Não lembro. Lembro que a gente saiu do quarto, e a minha amiga, com olhar angustiado perguntou o que você tinha. “Ela é assim.” Eu respondi: “Ela é assim”. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 23).

A descrição da cena leva-nos a refletir sobre como é revelador o que é posto via esse olhar infantil diante da prostração de Elena, situação vista com angústia por “um outro”, um sujeito externo ao cotidiano familiar, no qual tal tristeza é tida como estado naturalizado na fala de quem lhe é mais próximo. Durante a cena, a câmera passeia pelos espaços vazios da casa e, ao chegar ao quarto, vemos a cama inicialmente vazia, passando à visão de um ambiente etéreo, pela imagem tratada de modo a nos conduzir à representação de uma memória, sensação reforçada pela trilha suave. Aos poucos, vemos uma mão que repousa sobre a cama e, à distância, é possível enxergar alguém deitado sob as cobertas, uma imagem pouco nítida, ilustrando o relato, antes que a câmera se retire do espaço suavemente.

Deitada na rede, de olhos abertos, mirando a câmera, temos pela primeira vez, no relato de Li An, uma referência direta ao desejo de Elena de retirar a própria vida:

LI AN: Daí eu fiquei um pouco impaciente e falei com ela pra ver se fazia um esforço porque tava fazendo mal pra você, ver ela assim tão prostrada, aí na mesma hora ela levantou brava e saiu dizendo que ia se matar e eu fui agarrando ela pelo corredor, só de camiseta, e ela entrou no elevador e eu fiquei desesperada. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 23).

A narração seguinte, feita por Petra, cobre imagens noturnas da cidade, o trânsito pelas calçadas, pés e sombras de pessoas. São registradas com a câmera na mão, em movimento lento e constante, até que a diretora se revela, sendo mostrada diante de um espelho, logo após entrar em um ambiente fechado, que conduz a uma festa, um salão cheio de pessoas, que parecem divertir-se, indiferentes à presença da câmera no ambiente.

Freud (2010, p. 132) refere-se à existência de uma instância crítica dissociada do Eu, pois em um quadro melancólico “vemos como uma parte do Eu se contrapõe à outra, faz dela uma avaliação crítica, toma-a por objeto”, reflexão à qual recorreremos para pensar o trecho em que ouvimos a continuação do texto anterior, na voz de Petra, representando os sentimentos da irmã ao falar de um “eu” descontrolado.

PETRA (V.O.): 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 quê você vai fazer? Eu vou me degradar e escorrer por esse ralo... Agora eu tô entrando dentro dele... Que bom. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 24).

Na sequência, continuamos a ver a festa, pessoas não identificadas que dançam, mas a trilha não corresponde à aparente felicidade e à euforia das expressões. Ouvimos alguns ruídos do ambiente, batidas semelhantes a um coração, silêncio e, por fim, a voz de Petra, elementos que reforçam a sensação de vazio e de inadaptação, até o retorno da câmera às imagens externas, da noite, a água que escorre pela calçada e a sombra da própria diretora com a câmera na mão, que se funde ao escuro total. Por meio da narração, sabemos da busca de Li An por Elena pelas ruas, do retorno da jovem à casa e do início de seu tratamento. Os relatos seguintes são de Li An, contando o quanto se tornou difícil a relação de Elena com a arte:

LI AN: Ela tava sentada na cama, do outro lado, eu sentei, daí que ela falou. (Li An olhando pra cima e falando): “Arte pra mim é tudo, sem a arte eu prefiro morrer. Se eu não consigo fazer arte, melhor morrer.” Aí eu só falei “Ô, Elena, não faz isso, não é assim... Pra que que você foi voltar na aula de teatro, a gente combinou que você não ia voltar por enquanto, você não ia na aula de teatro...”, porque ela ficou mais de um mês sem ir na aula de teatro... Ela falou: “Então, nada tem sentido pra mim”. Eu falei: “Mas nós combinamos que você não ia na aula de teatro, por que você voltou lá, se lá te faz sentir mal? Espera...” E eu falei “olha, eu fiquei te esperando até agora, agora eu tô com tanto sono, que eu vou sair às cinco da manhã, você olha a Petra?” aí ela fez assim. Daí ela deitou na cama e eu falei, “então tá, então tá, eu volto cedo, assim que acabar eu volto, você me espera, você olha a Petra?” (Li An acena afirmativamente imitando gesto de Elena). Daí eu fui pro quarto e ela começou

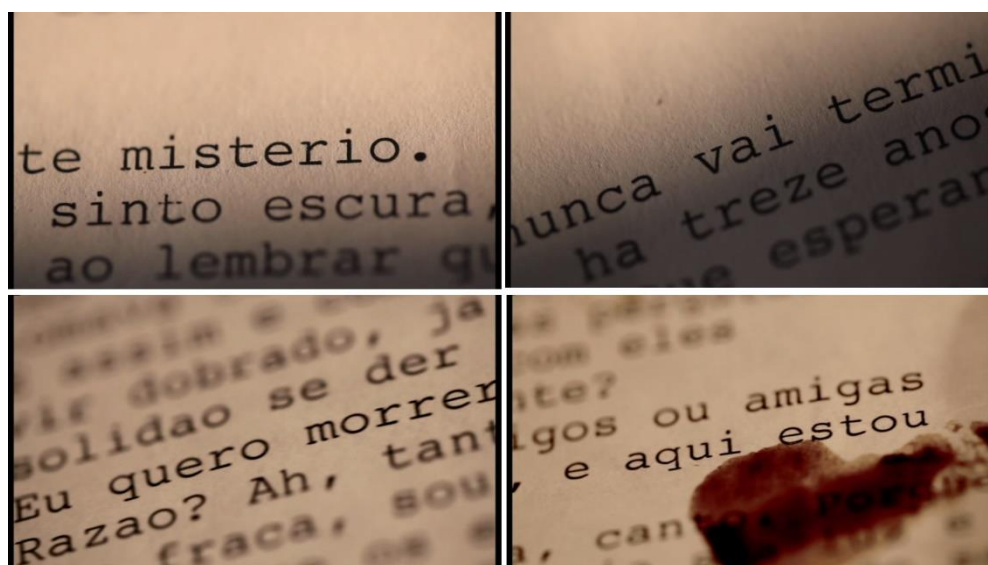
a chorar de soluçar. E eu não fui lá, uns dez minutos assim ela chorou, daí ela parou de chorar. Aí, às cinco da manhã eu fui lá de novo e só falei com ela “Eu vou deixar aqui o despertador pra você levar a Petra na escola, tá?” e ela só fez assim e continuou dormindo. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 25).

A relação conturbada estabelecida entre Elena e o fazer artístico conduz às colocações de Freud a respeito das motivações da melancolia, que ultrapassariam o luto, esse sempre desencadeado por uma perda real, morte do objeto, enquanto no contexto da melancolia “travam-se inúmeras batalhas em torno do objeto, nas quais ódio e amor lutam entre si, um para desligar a libido do objeto, o outro, para manter essa posição da libido contra o ataque” (FREUD, 2010, p. 140-141).

O prenúncio da morte é posto em tela também por meio da palavra grafada, destacada em breves fragmentos da carta datilografada deixada por Elena antes de sua morte, com ênfase ao modo como ela se sentia. Alguns trechos são ditos em *voz over*, na voz de Petra:

PETRA (V.O.): Esse mistério, me sinto escura, num escuro que nunca vai terminar, 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 pra quê, o que e por quê os fazia. E toda a tristeza de sempre tomava conta de mim. [...] Ai, que mal estar, gostaria pelo menos de poder vomitar. Nem isso. Me sinto fraca, covarde e envergonhada perante a vida e todos. [...] Eu quero morrer. Razão? Tantas que seria ridículo mencioná-las. [...] Eu desisto, desisto porque meu coração tá tão triste que eu sinto achar-me no direito de não perambular por aí com esse corpo que ocupa espaço e esmaga mais o que eu tenho de tão, tão frágil. (COSTA; ZISKIND, 2013, p. 28-29).

Figura 13 – Imagens da carta de Elena.



Fonte: Elena (COSTA, 2012).

Mesmo não se tratando de um meio noticioso e, sim, de uma obra fílmica, como nos referimos às recomendações da OMS (2000) sobre a publicização de suicídios através da mídia, cabe registrar que, no resumo de informações do manual, há indicação de que não sejam publicadas fotografias da pessoa falecida ou cartas suicidas. No documentário em estudo, temos muitas imagens de Elena, mas sempre em vida, a memória que há a respeito dela. Além disso, a carta não é publicada integralmente, apenas por meio de fragmentos, e nos quais em que não há culpabilização, algo que a OMS também ressalta como ponto a ser observado: o cuidado para que não ocorra atribuição de culpa em uma divulgação.

Compreendemos que a escrita da carta representa um episódio limite da luta de Elena contra a depressão e a melancolia. Tais temas estão, portanto, amplamente representados no filme, seja nos discursos verbais ou imagéticos, nas escolhas de construção estética, inclusive a opção de inserção de obras relacionadas intertextualmente ao documentário, conforme trataremos no próximo capítulo.

Após o relato da morte de Elena, o filme volta-se para a dificuldade de Petra e de sua mãe em lidarem com o ocorrido, o sentimento de culpa que é descrito por Li An. Inicia-se a exposição e a elaboração do luto, a descrição da dor insuportável, que se manifesta também fisicamente, e do desejo de morrer, refreado por Li An diante da responsabilidade de criar Petra, na época, com sete anos.

Freud afirma que

o luto profundo, a reação à perda de um ente amado, comporta o mesmo doloroso abatimento, a perda de interesse pelo mundo externo - na medida em que não lembra o falecido -, a perda da capacidade de eleger um novo objeto de amor - o que significaria substituir o pranteado -, o afastamento de toda atividade que não se ligue à memória do falecido. Logo vemos que essa inibição e restrição do Eu exprime uma exclusiva dedicação ao luto, em que nada mais resta para outros intuítos e interesses. Na verdade, esse comportamento só não nos parece patológico porque sabemos explicá-lo bem. (FREUD, 2010, p.129).

No processo de superação do luto, a relação das duas é fortalecida pelo apoio mútuo diante de um sofrimento compartilhado.

PETRA (V.O.): Depois que você morre nossa mãe vira saudade. Sempre com o olhar distante, triste. Pergunto “O que foi mãe? Você tá triste?” ela me olha em silêncio, esboça um sorriso e diz “Tô pensando na Elena”. Eu chego perto, encosto, faço carinho, tudo pra tentar fazer ela sorrir e a gente repete esse ritual, essa conversa, todo dia, várias vezes por dia, até que nem preciso mais perguntar. Olho pra ela e sei que ela tá pensando em você... quase sempre pensando em você. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 33).

A descrição de Petra a respeito de Li An leva-nos às colocações de Orlandi (2007) sobre a existência de silêncios múltiplos, e mesmo “silêncios das emoções”, sendo possível compreendê-los, pois possuem significação própria, bem como expressividade que pode estar articulada à gestualidade, ao modo como o silêncio significante, por vezes, revela-se ao provocar mudanças de expressão e mesmo rearranjo corporal.

Na sequência, vemos a imagem de Petra correndo por um gramado florido, depois deitada, sorrindo para a câmera. Uma descrição da dissipação do luto reforçada pela narração, segundo a qual “depois de tudo, o medo desapareceu, e você [Elena] foi desaparecendo com ele” (COSTA; ZISKING, 2013, p. 36).

O retorno ao sentimento de angústia vinculado à memória da irmã dá-se no período do vestibular, quando Petra escolhe fazer teatro, mesma opção de carreira de Elena, sensação que permanece até o momento em que completa vinte um anos, torna-se mais velha que Elena, considerando a idade que esta tinha quando faleceu, e o medo de ter um destino semelhante começaria a desfazer-se, dando-se a tomada de consciência que permite a Petra sentir a perda da irmã por uma nova perspectiva, com as dores transformando-se em memórias com as quais já é possível conviver.

O filme leva-nos a refletir ainda sobre a maneira como o suicídio de Elena repercutiria em Petra e em sua mãe no tocante à forma de olhar para o mundo. Em determinado trecho da narração, as duas mulheres são mostradas separadamente no metrô, enquanto suas vozes se sobrepõem, dizendo: “Se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela. Eu tenho medo. Eu tenho medo do que o tempo vai fazer comigo” (COSTA; ZISKING, 2013, p. 38). O trecho poderia indicar a consideração da morte voluntária como algo admissível, a uma morte simbólica do indivíduo que sofre com o luto.

As falas de Petra e Li An, nesse trecho, representam um momento do luto, portanto, anterior à sua dissolução, algo que só se concretiza gradativamente, no contato com a realidade. Em outro vídeo extra do filme, denominado *Tudo é impermanente* (2015), Li An fala da transformação da culpa, passando pela consciência da responsabilidade, que define como uma “culpa elaborada, objetivada, aceita”.

No mesmo vídeo extra, Li An refere-se à liberdade que sua filha tivera: “eu sempre prezei muito a liberdade pra Elena, achava que era o valor mais importante. Até o dia que ela falou pra mim que eu dava tanta liberdade que ela não tinha onde transgredir” (informação

verbal).³⁵ Além de tematizar a tristeza, a depressão e o luto, deixando à mostra um mal-estar social contemporâneo, o documentário também tematiza as dificuldades de Elena em lidar com o tipo de liberdade que possuímos em nosso tempo.

Na sequência final, Petra caminha sozinha, à noite, pelas ruas de Nova York, vemos carros que passam e alguns transeuntes, até que ouvimos uma valsa, em som extradiegético, e a cineasta começa a saltar, girar, iniciando uma dança. Somos levados a uma imagem de arquivo de Elena, dançando e girando. A câmera retorna para a cena da diretora, que ainda dança e rodopia, na rua e em outro espaço, com uma expressão de satisfação, ocorrendo nova imbricação de imagens das duas irmãs. A cena final representaria, por sua constituição, a superação do luto, a possibilidade de Petra seguir adiante, convivendo com as memórias e a perda, uma conciliação consigo e com as situações vividas até então.

2.1.2. Uma face da maternidade

A primeira questão a ser posta sobre a maternidade em *Olmo e a gaivota* é o contexto da gravidez de Olívia. A personagem vive um relacionamento estável, tem uma profissão, um trabalho atual, assim como seu companheiro. Desse modo, no momento da confirmação da gravidez, ambos possuem renda, até se preocupam com as contas, pois moram de aluguel, mas são de classe média, não vivem em uma situação de penúria.

Olívia mostra-se extremamente independente em suas atitudes, está com trinta e quatro anos, já não é uma jovem inexperiente e decide engravidar de seu primeiro filho, conforme registro, inclusive, em trecho da narração em voz *over*: “Quando tive vontade de ter um filho, evitei perguntar se Serge era o homem da minha vida, se essa história era mesmo a história da minha vida.” (OLMO..., 2015, 50min23s).

Trata-se, portanto, de um cenário que se apresenta propício para uma gravidez desejada, planejada, e por ambos. Serge é carinhoso, compreensivo, bem-humorado, tentando tornar leves os momentos de tensão e, sobretudo, mantém-se presente durante toda a gestação. Tem uma visão positiva sobre a gravidez, mostrando-se ansioso pelo resultado do teste, em uma das cenas iniciais, feliz, depois, questionando Olívia se casariam, se a relação sexual podia fazer mal ao bebê, tentando ouvi-lo na barriga, tendo dificuldade de conter-se, antes do jantar com os amigos da companhia de teatro, desejoso de dar a notícia a todos. Inclusive, em um dos momentos nos quais ouvimos, em voz *over*, Olívia falar de suas incertezas sobre a maternidade, ela menciona

³⁵ Informações extraídas do vídeo *Tudo é impermanente* (2015).

que Serge tenta tranquilizá-la, convicto, afirmando que o nascimento do filho lhes daria muita força.

O desejo de Olívia de ser mãe e sua preocupação em manter a gravidez, garantir a saúde do filho, é tamanho que a personagem chega a abdicar, por meses, de duas coisas que para ela são fundamentais: sua carreira e sua liberdade. Isso ocorre diante da possibilidade de perder o bebê, após ter um sangramento, descobrir que há risco de aborto espontâneo e receber recomendação médica para permanecer em casa, em repouso, sem subir escadas, o que a leva a um necessário confinamento por morar no quinto andar de um prédio sem elevador, fato que é pano de fundo e impulsionador da narrativa.

Contudo, mesmo em um contexto ideal, de relativa estabilidade financeira e vivendo um bom relacionamento, recebendo apoio de seu companheiro, tendo desejado essa gravidez, as angústias e incertezas da personagem são muitas ao viver essa experiência pela primeira vez, sobretudo quando as circunstâncias fogem ao controle, destoam do que havia imaginado, em especial, o afastamento compulsório do trabalho.

A dicotomia entre a carreira e a maternidade é posta desde o início do documentário, antes de Olívia ter o sangramento e a recomendação de repouso. O afastamento das atividades parecia configurar-se mesmo que sua saúde estivesse perfeita e não houvesse risco para a criança: ocorreria pelo tipo de trabalho que realiza, a atuação teatral, visto que após alguns meses a gravidez seria perceptível, com o crescimento gradual da barriga, condição não condizente com a personagem interpretada por ela naquele momento, Arkádina, a respeito da qual falaremos melhor oportunamente.

A cena em que tal questão vem à tona ocorre em um jantar com amigos da companhia de teatro da qual Serge e Olívia fazem parte. O encontro é descontraído no início, mas marca o princípio do embate interno da protagonista diante da impossibilidade de conciliar sua carreira com a gestação: ela, que preferia não partilhar a novidade com os demais, acaba por falar a respeito ao receber o que seria uma ótima notícia, profissionalmente: a peça que ensaiava com o grupo iniciaria turnê por Nova York e Montreal, paga e coproduzida, e estariam todos “embarcando juntos em uma aventura”, conforme descreve uma das personagens.

Olívia está convicta de que é possível encontrar uma solução para continuar atuando, participar dessa “aventura”, mesmo que a turnê dure meses, que seja necessário adaptar um figurino. Sua intenção naquele instante era trabalhar até quando fosse possível, ter seu filho e voltar ao trabalho em seguida. Olívia é então confrontada por outros membros do grupo teatral: eles enfatizam que, com o avançar da gravidez, o público notaria. A reação da personagem é de revolta com a situação inesperada de perder seu trabalho: “Eu crio um papel e me põem no

armário. Estou grávida, me põem no armário. Fico invisível. [...] Eu sofro por perder meu direito de trabalhar. É meu direito.” (OLMO..., 2015, 12min01s).

Durante o diálogo, Olívia chega a ser questionada se não está feliz por estar grávida e ouve que “não trabalha em um escritório”, que “suas necessidades vão mudar” e trata-se de “uma escolha de vida”. Tais questões continuarão ressoando durante todo o filme. Em outra cena, que analisaremos mais detidamente sob outra perspectiva, Olívia descreve qual era a sua expectativa a respeito da gravidez e as preocupações que começam a surgir diante da situação que lhe foge ao controle:

OLÍVIA: Me sinto presa. Tudo que eu imaginei, uma gravidez trabalhando, exercendo minha profissão, sem nunca parar, é mentira. Estou ficando com medo do compromisso. Vou perder o trabalho de dez anos? Será o começo do fim da minha carreira? É como se me puxassem o tapete e não sei no que me agarrar. (OLMO..., 2015, 17min01s).

Temos até aqui delineadas as principais questões a observar sobre o modo como a maternidade é representada em *Olmo e a gaivota*, e vivenciada por Olívia: 1. as concepções sobre a maternidade em confronto com o dia a dia da primeira gestação, abarcando tanto as ideias socialmente difundidas quanto a subjetividade da personagem; 2. a dicotomia entre a maternidade e a vida profissional; e 3. a relação entre maternidade e liberdade.

A princípio, cabe refletirmos sobre o fato de a gravidez ser uma escolha de Olívia. Judith Marcia Bardwick (1981, p.73, grifo nosso) contribui para nossa discussão com o seguinte relato:

Acima de tudo, e para meu alívio, não tive que decidir se queria ou não ter filhos: nos anos cinquenta ninguém se colocava esta pergunta conjecturávamos sobre o número de filhos ou sobre a diferença de idade entre um e outro. Mas naquela época de extrema centralização na família e na maternidade, *não tínhamos liberdade psicológica para sequer imaginar que pudéssemos fazer outra escolha.*

Simone de Beauvoir (1975, p. 257) menciona o fato de a decisão sobre a fecundidade feminina ter se tornado “parte uma vontade deliberada e parte o acaso”, havendo, pois, o controle pela vontade, deixando de ser fruto somente de uma ocorrência biológica, sobretudo após a difusão de métodos contraceptivos.

Cabe ainda trazer o olhar de Elisabeth Badinter (1985) sobre a questão da escolha de ser mãe:

Hoje, uma mulher pode desejar não ser mãe: trata-se de uma mulher normal que exerce a sua liberdade, ou de uma enferma no que concerne às normas da natureza? Não teremos, com excessiva frequência, tendência a confundir determinismo social e imperativo biológico? Os valores de uma sociedade são por vezes tão imperiosos que têm um peso incalculável sobre os nossos desejos. (BADINTER, 1985, p.16)

As autoras auxiliam-nos a atentar para o fato de que a liberdade feminina, que tornou a gravidez uma escolha, é relativamente recente, e possibilitou que a mulher adiasse a maternidade, como Olívia provavelmente fez, ao engravidar de seu primeiro filho somente após os trinta anos, ou optar por não ser mãe, algo que anteriormente era simplesmente impensável, como aponta Bardwick (1981), já que a maternidade era vista socialmente enquanto um destino natural de todas as mulheres.

No entanto, conforme ressalta Badinter (1985), essa visão não está extinta e as mulheres que optam por não vivenciar a maternidade ainda são mal vistas, havendo um “determinismo social” a respeito, a circulação de um pensamento conservador segundo o qual “uma mulher é feita para ser mãe, e mais, uma boa mãe” (p. 15).

Os escritos da autora datam de mais de trinta anos, mas questões postas por ela são ainda observadas socialmente, como a visão da maternidade enquanto tema sagrado, havendo, no senso comum, o vínculo da imagem da boa mãe à da Virgem Maria, de uma santa, bem como à vocação, ao sacrifício e à devoção total ao filho (BADINTER, 1985, p. 223).

Badinter (1985, p. 20) também se refere à ideia da existência do “instinto materno”, com o qual “toda mulher, ao se tornar mãe, encontra em si mesma todas as respostas à sua condição. Como se uma atividade pré-formada, automática e necessária esperasse apenas a ocasião de se exercer.” (p. 20), visão que a autora refuta convictamente, ressaltando que a mulher é “um ser histórico” e “o inconsciente da mulher predomina amplamente sobre os seus processos hormonais” (p. 15), defendendo, por fim, que “o amor materno não é inato”, mas “adquirido ao longo dos dias passados ao lado do filho, e por ocasião dos cuidados que lhe dispensamos.” (p. 15).

O que temos em tela ao assistir *Olmo e a gaivota* é, justamente, o processo através do qual Olívia torna-se mãe, passa a ver-se desse modo, aprendendo a lidar com tal função, amadurecendo e resolvendo suas questões internas de modo gradual. Ou seja, o filme mostra que isso não se dá instantaneamente ao confirmar sua gravidez, mesmo sendo uma escolha sua.

Podemos acompanhar esse processo interno de Olívia graças à opção narrativa das diretoras de nos dar acesso à interioridade da personagem, aos pensamentos e aos sentimentos expressos via narração em voz *over*, em primeira pessoa, construída, conforme informações de

produções, com base no diário em áudio gravado no decorrer da gestação, o que teria gerado um material mais fidedigno às sensações de Olívia em relação à maternidade.

Em uma de suas reflexões, Olívia afirma: “É estranho, as mulheres me dizem: ‘Gravidez, momento extraordinário, momento maravilhoso!’ Talvez mais tarde. No momento é totalmente abstrato.” (OLMO..., 2015, 27min40s). Conforme Beauvoir (1975, p. 264) descreve, “no início do processo, o filho não está presente; ele ainda não tem senão uma existência imaginária.” Tal sensação também é exposta por Serge ao ser questionado sobre a paternidade por um dos convidados da festa realizada no apartamento, já faltando pouco tempo para o parto:

CONVIDADO: - Como é ser pai?

SERGE: - Ainda não sou pai.

CONVIDADO: - Logo vai ser.

SERGE: - Sinceramente, não sei. Ainda é território desconhecido. A barriga torna mais real, posso sentir, mas... Ainda é...

(OLMO..., 2015, 1h13min27s).

Antes que Serge conclua a frase, a cena é cortada, mas sua fala é eloquente em demonstrar que, até então, a paternidade e seu sentimento a respeito eram algo novo para ele, sensações ainda pouco definíveis, imprecisas.

Beauvoir (1975, p. 258) faz observações a respeito dos sentimentos ambivalentes causados na mulher durante a gestação, que parecem bastante apropriadas ao exame do que é expresso por Olívia:

Mas a gravidez é principalmente um drama que se desenrola na mulher entre si e si; ela sente-o a um tempo como um enriquecimento e uma mutilação; o feto é uma parte de seu corpo e um parasito que a explora; ela o possui e é por ele possuída; ele resume todo o futuro e, carregando-o, ela sente-se ampla como o mundo; mas essa própria riqueza a aniquila; tem a impressão de não ser mais nada. Uma existência nova vai manifestar-se e justificar sua própria existência; disso ela se orgulha, mas sente-se também o brinquedo de forças obscuras, sacudida, violentada. O que há de singular na mulher grávida é que, no mesmo momento em que se transcende, seu corpo é apreendido como imanente: encolhe-se em si mesmo, em suas náuseas e seus incômodos; deixa de existir para si só e é quando se faz mais volumoso do que nunca.

Em outro trecho da voz *over*, a personagem questiona a ideia do sacrifício materno, apesar de, evidentemente, estar sacrificando-se ao decidir afastar-se da carreira e abrir mão da liberdade, seguindo as recomendações médicas e mantendo-se em casa para diminuir o risco de perder a criança:

OLÍVIA: Fiquei com um dente mole e uma amiga disse: “É normal, o bebê precisa de cálcio. Na gravidez, pode se perder dentes”. Eu ri com a ideia de uma troca tão absurda. A vida contra um dente. Mas a simplicidade com que ela me falou me perturbou muito. Como se fosse fácil dar pedaços de si. Aí, penso em mim como mãe. E quando me imagino mãe, fico com medo. Porque não sei como se faz. Não sou uma moça boazinha, educada. Falo palavrão. Quando me irrita, posso sair chutando. Não aguento mais. Quero sair... Quero sair... Sinto que tem um “alien” dentro do meu ventre que se nutre de mim e me impõe as regras do jogo. (OLMO..., 2015, 29min14s).

Algumas outras questões importantes também são expressas nesse mesmo fragmento: o temor de Olívia ao imaginar-se mãe, por ser uma experiência nova e não se considerar uma “moça boazinha, educada”. Na fala de Olívia, percebem-se resquícios das ideias socialmente difundidas sobre como deve ser uma boa mãe, conforme já nos referimos, o vínculo com a noção de santidade, de total devoção.

A atitude de Olívia remete-nos ao conceito de autocensura conforme posto por Orlandi (2007), segundo a qual não há, de fato, “autocensura”, considerando que “a censura não é um fato da consciência individual do sujeito [...]. É sempre em relação a um discurso outro – que, na censura, terá a função do limite – que um sujeito será ou não autorizado a dizer.” (ORLANDI, 2007, p. 104-105). A autora esclarece ainda o caráter heterogêneo da censura, que “pode resultar de processos mais ou menos conscientes e que se reportam a diferentes ordens: política, moral, estética etc.” (ORLANDI, 2007, p. 104).

Vemos, portanto, a atitude de Olívia enquanto sintoma não necessariamente de suas idiossincrasias, mas, conscientemente ou não, do “discurso social” (ORLANDI, 2007, p. 110) a respeito da maternidade e da postura difundida como correta e esperada, de uma mulher que se torna mãe.

Olívia também reclama, impaciente, do tempo de confinamento e, ao referir-se ao filho como um “alien”, revela seu estranhamento diante da situação a respeito da qual não tem controle. Para Beauvoir (1975, p. 263), a mulher grávida “é um ser humano, consciência e liberdade, que se tornou um instrumento passivo da vida”, sendo que “a mãe presta-se a esse mistério, mas não o comanda; a suprema verdade desse ser que se forma em seu ventre escapa-lhe” (p. 264).

Pensemos no significado do uso de tal termo, sendo possível a interpretação como postura negativa em relação à maternidade, algo que ainda é socialmente reprovável, conforme já argumentamos, por questões culturalmente enraizadas. Nos extras do DVD de *Olmo e a gaivota*, há fragmentos de um diálogo que teria ocorrido entre Olívia Corsini e Petra Costa, demonstrando a preocupação da atriz sobre como seria representada (e lembrada) a sua gravidez

a partir do documentário, mostrando-se confusa ao pensar no registro desse período como algo aflitivo. A atriz discute como seria visto um filme que revela seus momentos de incertezas e contradições.

OLÍVIA: É verdade que é difícil para mim me ouvir dizendo que essa criança é um alien no meu corpo...

PETRA: Mas é interessante, não? É humano.

OLÍVIA: Sim, mas essa não é a questão. Legal, estamos fazendo um híbrido... documentário, ficção... Eu tenho que assumir que tem um lado ficcional, mas você tem que ser pelo menos compreensiva sobre o fato de que se eu, meu corpo, minha vida, meu ventre, meu filho... devemos narrar outra coisa... Eu posso fazer, sem problema, mas eu não estou encenando outra pessoa.

PETRA: Sim, mas eu não inventei nenhuma palavra. Quase todos os monólogos você gravou de uma só vez...

OLÍVIA: É isso! O que eu não quero que aconteça... Eu não quero que esse filme se torne a memória daquilo que vivi na minha gravidez.

OLÍVIA: O que eu quero dizer é que é uma criança, é a vida, é o amor... A gente tem que celebrar isso!

PETRA: Então, você não quer nada obscuro, nenhuma ansiedade?

OLÍVIA: Petra, eu não estou falando de cinema... É seu trabalho, o cinema.

PETRA: Não, é nosso trabalho, estamos fazendo isso juntas.

OLÍVIA: Não! Sim, mas não! (risos) Você finge que não entende e isso me irrita...

OLÍVIA: Não sei, mas é muito...

PETRA: “Você entenderá quando ficar grávida...”

OLÍVIA: Não! Eu nunca diria isso. Nunca. (informação verbal).³⁶

O diálogo também desnuda a negociação entre diretora e personagem na construção fílmica do documentário, bem como seria um indício de que a relação estabelecida na concepção do documentário autorizaria uma leitura de autoria compartilhada, possibilidade que já discutimos. Cabe observarmos que a ideia de senso comum de que “a boa mãe é terna, ou não é uma boa mãe” (BADINTER, 1985, p. 211) é algo internalizado por Olívia, uma das motivações para a sua insegurança sobre ser capaz de cumprir o imaginado como ideal de figura materna, temendo não se adequar.

Por mais de uma vez a personagem fala sobre seu temperamento nos fragmentos em voz *over* e chega a mencionar a possibilidade de enxergar a maternidade como forma de ter alguém vinculado a si permanentemente, o que nos remete a um argumento corrente, que encorajaria a decisão de alguns sobre ter filhos: vê-los, sobretudo, como companheiros de vida, imaginando, inclusive, sua presença na velhice.

³⁶ Diálogos extraídos de cenas dos extras presentes no DVD do filme *Olmo e a gaivota*, correspondendo à tradução oficial para o português que compõe as legendas do DVD original.

OLÍVIA (V.O.): Sinto culpa porque tenho a impressão de torná-lo a solução para a minha incapacidade de solidão. Tenho medo da agressividade que me habita. Do tigre e do dragão dentro de mim. E podem ser os hormônios, mas nesse momento eu os vejo. (OLMO..., 2015, 41min50s).

O modo como as pessoas agem diante de uma mulher grávida e posicionam-se a respeito da maternidade também é tematizado no documentário. Badinter (1985) ressalta que os deveres da mulher em relação à maternidade têm início assim que ela engravida por conta das mais diversas recomendações para o bem da criança, indiscutivelmente, acima do seu, observando-se que, por vezes, “a mulher se apaga em favor da boa mãe que, doravante, terá suas responsabilidades cada vez mais ampliadas.” (p. 206).

Ainda na cena do jantar, observamos que a gravidez de Olívia torna-se uma discussão coletiva, com vários dos que estão presentes opinando a respeito, refutando a insistência da atriz em tentar uma solução para continuar a participar da peça até mesmo com a argumentação de que com sete ou oito meses de gestação a criança poderia nascer devido à atuação profissional.

Serge também lhe faz recomendações, mesmo que seja algo bastante pontual em todo o documentário. Em uma conversa do casal, antes que ele saia de casa, com Olívia visivelmente irritada por estar confinada e ter que ficar sozinha, já após vinte e dois dias sem sair, Serge começa a massagear seu pé. Ela pede que pare, mas Serge insiste, dizendo que “ele precisa mexer”, afirmação à qual Olívia refuta prontamente, assegurando que não quer e não precisa que isso seja feito, ouvindo, por fim, que “está muito sensível”. É como se a gravidez diminuísse a autonomia da mulher sobre si, como se tal condição autorizasse a intromissão de outras pessoas em como ela deve lidar com seu próprio corpo.

Mais à frente, momento em que Olívia estaria há quatro meses em repouso e afastada do trabalho, o casal têm o seguinte diálogo durante cena na qual discutem após Serge chegar em casa, ao final do dia: “OLÍVIA: Eu sou perseguida pelo medo. Eu sou perseguida... (chora). / SERGE: Olívia, para de ter medo! Quanto mais medo, mais risco tem. / OLÍVIA: Ok, devo me sentir culpada por ter medo, porque posso perder a criança.” (OLMO..., 2015, 34min38s).

Novamente, o modo de agir de Olívia é questionado. Cabe, no entanto, ponderar que as atitudes de Serge com Olívia nessa cena de atrito entre o casal, da qual o direcionamento das realizadoras é evidenciado por elas no próprio documentário, destoam de seu modo de agir no restante do filme e, sobretudo, no tom com o qual sempre se dirige a ela. Nessa cena, os planos são mais abertos, há ênfase no distanciamento entre os dois, sendo enquadrados separadamente e ocorrendo pequena interação física entre eles.

A ênfase de Olívia sobre seu sentimento de solidão diante da gravidez, ao dizer que faz algo que concerne aos dois, mas tem impressão de trabalhar sozinha, e que seu presente é também o presente de Serge, também problema dele, apesar de ser ela que carrega, são frases que poderiam, de fato, surgir de maneira impensada em uma briga de casal, numa situação limite, com ambos cansados, no entanto, as acusações não correspondem ao que temos no todo do documentário, tanto na relação dos dois, quanto na postura de Serge diante da gravidez de Olívia.

Saindo do âmbito do casal, ressaltamos o momento de maior intromissão externa vivenciado por Olívia, que resulta, inclusive, em certa “asfixia” sentida pela personagem. Referimo-nos a uma cena da festa organizada pela protagonista. Por um instante, a confraternização torna-se uma experiência aflitiva para a personagem, que se refugia do ambiente, trancando-se no banheiro, afastamento buscado diante de falas diversas que se sobrepõem, conselhos e resoluções a respeito da maternidade, em voz *over*, sem identificação exata de quem as disse:

- Não recomendo ter filhos. É muito bom, mas... Se quiser ter filhos, tenha, depois tem que assumir.
 - Não se deixe influenciar, siga seu instinto. Cada mãe é única, como um filho único.
 - Temo que mude minha voz. Sou cantora, vai alterar?
 - E o tempo que toma. Tenho medo de perder a liberdade. Sou egoísta.
 - Atuei até o quarto mês e tive que parar.
 - Eu fui quase até o parto. Lembra como fiquei?
 - E veio o leite... e ele gostava de mamar! Durante a turnê, o leite antisséptico ajudava.
 - Tudo bem natural. O instinto prevalece. Se é preciso, você amamenta.
 - Se faz teatro e põe filho na creche, sente que ele é criado pelos outros.
 - Há sempre um desejo mais forte que o outro. Se esse desejo é mais forte... O desejo é um jeito positivo de olhar as coisas.
 - Não dá para comparar uma paixão com um ser feito de sua carne e seu sangue. É uma escolha corneliana.
 - As coisas se complicam.
 - Não sei se é um luto... Não é uma morte!
 - As coisas se complicam na escola. Por volta dos dez, onze anos, eles se sentem diferentes.
 - Meus amigos com filhos parecem pertencer a um culto.
 - Precisa achar uma creche boa.
 - Entende? Francês como papai, italiano como mamãe...
- (OLMO..., 2015, 1h13min47s).

Os diversos comentários representam, em certa medida, a pressão social, leituras várias a respeito da maternidade e a partilha, por vezes em tom generalizante, de experiências sobre a

gravidez e a criação dos filhos: todos parecem ter algo a dizer.³⁷ No enredo, a festa acontece por desejo de Olívia, motivada por uma necessidade interna de compartilhar com aqueles que lhe são caros a vivência da gestação, tornando tal momento mais concreto para si, conforme explica para Serge:

OLÍVIA: Não me interessa que seja uma festa grande. Me interessa que tenha gente.

SERGE: Por que você quer fazê-la?

OLÍVIA: A Giovana logo entendeu. Ela disse: “Oh... quero te ver com a barriga.” No fundo, pra mim é isso. É... Se eu não compartilhar este momento com pessoas que são..., que são, porque foram fundamentais...

SERGE: Sim?

OLÍVIA: É como se eu não estivesse grávida. Entende?

(OLMO..., 2015, 52min08s).

A personagem revela precisar ser vista grávida, demonstrando que lhe faz falta o olhar e o reconhecimento por parte do outro a respeito de sua condição. A mudança corporal de Olívia no decorrer dos meses de gravidez funciona como marco temporal, juntamente com sua contagem do tempo de confinamento, revelada em algumas falas da personagem.

A duração da narrativa, considerando a representação do tempo diegético, coincide com o período da gestação. Com exceção das cenas iniciais, ambientadas no teatro, a narrativa começa com a realização do teste de gravidez, a confirmação, e termina no pós-crédito, no qual somos apresentados a Olmo, o filho recém-nascido, portanto, numa progressão temporal linear.

Considerando tratar-se de um documentário, a exibição da barriga em crescimento confere maior verossimilhança à narrativa, pois o espectador sente acompanhar, de fato, o transcorrer da gravidez em tela. Além disso, o destaque dado à barriga, sobretudo com o toque, algo geralmente comum em qualquer gestação, demonstra a busca da materialização, o mais próximo da concretude da criança que ainda não veio ao mundo.

As cenas utilizadas no documentário mostram não apenas a relação da própria Olívia com a mudança de seu corpo, com o filho que carrega no ventre, mas também o carinho constante de Serge e mesmo a atenção à barriga por parte dos amigos que a visitam, representação mais concreta de sua condição de futura mãe.

³⁷ A realização da festa e a estruturação dessa sequência apresentam ainda vínculos interessantes com o romance e o filme *Mrs. Dalloway*, referidos na parte final deste trabalho.

Figura 14 - Barriga de Olívia posta em destaque em diversas cenas.



Fonte: *Olmo e a gaivota* (COSTA; GLOB, 2015).

Ainda sobre a festa, cabe salientar um detalhe: os presentes dados aos pais por uma amiga, convidada, na chegada ao apartamento: para Serge, uma bebida; para Olívia, uma roupa para o bebê, algo que revela o olhar construído sobre as funções distintas de pai e mãe diante do nascimento de um filho, com os encargos sendo atribuídos à figura feminina.

Pelo que vemos no documentário, Serge não parece corresponder à imagem social e culturalmente difundida, ainda comum e recorrente, de um pai que não se envolveria na vida prática e nos cuidados do próprio filho. Badinter (1985, p. 364) destaca o “amor paterno” como um novo conceito que teria surgido após “séculos de autoridade e de ausência do pai”, registrando o aparecimento dessa figura masculina que também acalentaria um “desejo de maternagem”, um homem que “participa da gravidez de sua mulher, compartilha as alegrias do nascimento e as tarefas diárias da maternagem, outrora reservadas à mãe.” (p. 362).

A respeito da exposição do corpo de Olívia, cabe pontuar que isso não se dá de forma gratuita ou erotizada em momento algum. Mesmo quando vemos o corpo nu, ou até no trecho em que temos a insinuação do início de uma relação sexual entre o casal, as imagens são

inseridas de maneira contextualizada, buscando dotá-las de naturalidade, exibindo a nudez que compõe as relações e ações cotidianas.

Esse é outro ponto importante a ser ressaltado: o documentário não resume Olívia à condição de mãe, essa é uma das faces de sua vida. Outra é a Olívia-mulher, que vive uma relação amorosa, preocupa-se, em determinados momentos, com a própria aparência e mesmo com o envelhecimento. E de enorme relevância na construção da personagem e do próprio enredo, é a sua face que preza por independência, liberdade e pela vida profissional, dos quais, com grande angústia, precisa abrir mão durante a gravidez.

A visão de maternidade e trabalho como campos opostos, e mesmo inconciliáveis, é uma questão histórica, e ainda atual, da luta feminista, bastante debatida no âmbito teórico. Segundo Badinter (1985, p. 202), tem início no século XVIII, com aprofundamento nos séculos seguintes, o estabelecimento da figura materna que tem o filho como “objeto privilegiado”, dedicando-lhe, gradativamente, mais atenção, carinho, contando com a vigilância e a educação diretamente de suas mães, que ampliavam suas responsabilidades com o filho. Em períodos anteriores, conforme a autora, um grande número de crianças era confiado às amas e à educação externa (na França, onde se situam suas pesquisas).

Mesmo aquela para a qual o trabalho não era uma questão de sobrevivência poderia permanecer “enclausurada em seu papel de mãe não mais poderia evitá-lo sob pena de condenação moral”, sendo essa visão, “durante muito tempo, uma causa importante das dificuldades do trabalho feminino.” (BADINTER, 1985, p. 238).

A autora destaca ainda a condenação do trabalho feminino por moralistas para os quais a mulher deveria “antes de tudo ser mãe”, pois dependeria de sua “*presença constante*” a felicidade familiar (BADINTER, 1985, p. 279, *grifo da autora*), pregando-se que o trabalho feminino sacrificaria os filhos, e, assim, as meninas deveriam ser educadas desejando a maternidade e vendo o mundo do trabalho como “inclemência da sorte” (p. 281), havendo uma incriminação extremamente maior sobre as mulheres que não eram operárias e buscavam uma vida profissional por realização pessoal, sobretudo as intelectuais, que não eram movidas pela necessidade econômica.

Judith Bardwick (1981, p. 74), referindo-se à sociedade francesa, observa um fenômeno que denomina como “degradação da maternidade”, a partir da década de 1970, com a gradativa emancipação feminina, que seria expresso pela “completa mudança de objetivos culturais, que passavam a focalizar a autonomia e o desenvolvimento pessoal, especialmente através do trabalho.”

A maternidade torna-se “opção psicológica” (BARDWICK, 1981, p. 79), pois “numa sociedade que reverencia o sucesso na carreira, era inevitável que a maternidade, antes encarada como caminho para realização e felicidade, passasse a ser condenada por impedir gratificações fundamentais e sufocar o desenvolvimento individual.” (p. 76).

Badinter (1985, p. 341) também trata das mudanças de paradigma a partir da década de 1960 e de ações do movimento feminista, observando que “pela primeira vez na história milenar do trabalho feminino, as mulheres escolhem voluntariamente deixar casa e filhos para trabalhar fora”. Mesmo sendo possível permanecer no lar, com os filhos, delegam a outros essas atividades enquanto estão ausentes, o que não significaria falta de interesse na criação de suas crianças.

Conforme a autora complementa, a “ideologia materna e o desenvolvimento do processo de ‘responsabilização’ da mãe”, sedimentados nos últimos séculos, alterou tal comportamento “e, mesmo quando trabalham, as mulheres do século XX permanecem infinitamente mais próximas dos filhos e preocupadas com eles do que as de outrora”. Para Badinter (1985), isso seria mais uma comprovação de seus argumentos de recusa à ideia da maternidade como instinto e natureza feminina:

Uma vez mais, porém, temos a prova de que a maternidade não é sempre a preocupação primeira e instintiva da mulher; de que não necessariamente o interesse da criança prevaleça sobre o da mãe; de que, quando são libertadas das imposições econômicas, mas têm ambições pessoais, as mulheres nem sempre escolhem – longe disso – abandoná-las, ainda que por apenas alguns anos, pelo bem da criança. (BADINTER, 1985, p. 346).

Tal visão corresponde à postura adotada por Olívia em relação à vida profissional: seu plano e sua insistência inicial em permanecer trabalhando durante a gestação, o medo de perder o trabalho de dez anos e de que a maternidade represente o fim de sua carreira como atriz.

Cabe registro o simbolismo da música cantada por Olívia assim que se inicia a cena do jantar com os colegas do grupo teatral, o momento em que a dicotomia trabalho/maternidade será posta pela primeira vez no filme, conforme já mencionamos. A atriz canta, acompanhada pelos demais, que batem palmas alegremente, um fragmento de uma canção popular italiana, sem autoria definida e que possui várias versões:

Nós que somos mulheres
Medo nós não temos
Temos línguas afiadas
E nos defendemos bem

Oilì oilì oilà
 A união vencerá
 Pelo amor de nossos filhos,
 Pelo amor de nossos filhos...
 (OLMO..., 2015, p. 8min57s).³⁸

Quando Olívia para de cantar, Serge tenta lembrar mais um verso e consegue formulá-lo com a ajuda dos demais: “a liberdade não vem porque não tem a união (*la libertà non viene perché non c'è l'unione*)”. Trata-se de *A liga* (*La lega*) que, conforme Nanni Svampa (2007, p. 130, *tradução nossa*), é considerada “a primeira canção da luta proletária feminina”³⁹, “um testemunho significativo da evolução política da mulher trabalhadora”, uma canção popular vinculada a luta dos camponeses do Vale do Pó, na Itália, sobretudo do início do século passado, sendo cantada principalmente por mulheres, que protagonizam dois de seus versos, denunciando as más condições de trabalho.

É uma das canções que demonstraria a conscientização política das mulheres italianas diante da partida dos homens para a Primeira Guerra Mundial, mulheres que formariam as primeiras ligas camponesas, predominantemente de orientação socialista, segundo Laura Pisano (2012).

Em artigo sobre as fases da música de protesto italiana, Davide Carbonai, Marcelo Barcelos da Cunha e Sandro da Silva (2014, p. 4), mencionam *A liga* entre os exemplos dos “cantos das *mondine*”, trabalhadoras dos campos de arroz para as quais o canto fazia parte do cotidiano, fosse para relaxamento, alívio psicológico ou desempenho de uma função política: “ao cantar em grupo, os trabalhadores sentem que podem fazer suas próprias canções, verdadeiras ‘bandeiras de som’ na luta para reivindicar os seus direitos: a música fortalece a identidade política” (p. 5).

Sem autoria definida, ainda cantada e reproduzida em versões distintas, com algumas variações, *A liga* seria, de acordo com o historiador Stefano Pivato (2015), uma das canções de trabalho que permaneceram na memória popular italiana mesmo depois da Segunda Guerra, estando presente historicamente em grande parte da luta trabalhista do país.

Se sua letra, mencionando a coragem das mulheres, que tomam a palavra, defendem-se, unem-se em prol dos filhos, a busca por liberdade, já seria bastante representativa das posturas

³⁸ Optamos por usar a tradução, conforme fizemos em relação ao restante das inserções do documentário, mas segue o trecho da canção em italiano: “Sebben che siamo donne, / Paura non abbiamo: / Abbiamo delle belle buone lingue / E ben ci difendiamo. / Oilì oilì oilà / e la lega la vincerà / Per amor dei nostri figli, / Per amor dei nostri figli...”

³⁹ No original: “La lega è quase sempre cantata da donne e specialmente due dele sue strofe hanno per protagoniste le donne: è questa la prima canzone di lotta proletária al femminile. [...] La Lega è una significativa testimonianza dell’evoluzione politica dela donna lavoratrice.” (SVAMPA, 2007, p. 130).

tomadas por Olívia e de sua condição naquele momento, tendo confirmado e trazendo à tona a questão da gravidez, a canção torna-se ainda mais simbólica pelo seu vínculo histórico com as mulheres no mundo do trabalho, tão caro à personagem no qual, nessa cena, luta para permanecer. Contudo, diante da origem da canção, lembramos ainda do vínculo entre arte e cotidiano, arte e vida, no caso das camponesas das plantações de arroz, entre música e trabalho.

A terceira questão que apontamos merecer ser observada na leitura de *Olmo e a gaivota* sob a perspectiva que propomos neste tópico, é a relação entre maternidade e liberdade. Por tudo que já foi exposto, está claro que Olívia desejou a gravidez, mas, em momento algum, esteve disposta a abdicar de seu trabalho, em resumir seus dias à função de mãe e à vida doméstica.

Em um fragmento de caráter mais autobiográfico, retrospectivo, Olívia descreve a si mesma, comentando sobre o seu temperamento forte e sua inquietude, que de fato é evidente na observância de suas ações e postura em cena:

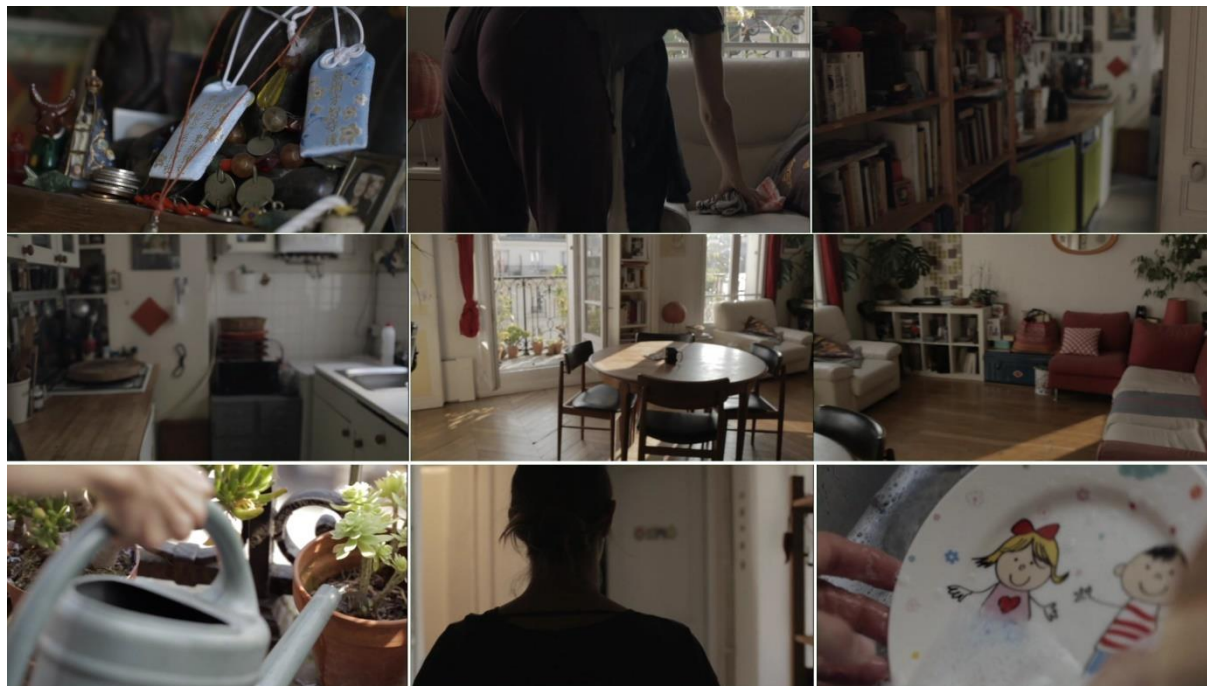
OLÍVIA (V.O.): Quando eu era mais nova, eu tinha a sensação de ser possuída por um animal agitado que não achava seu lugar. Por isso tive que partir. *Era essa sensação de insatisfação constante num cotidiano sem graça, que me enlouquecia. Sempre em busca de algo onde colocar toda essa energia.* Sempre, sempre atuando, atuando, atuando... Com quatro, cinco, seis anos, sete, vinte, trinta e dois. Fazendo de tudo para ser amada. [...]. Nesses últimos dez anos, trabalhei, trabalhei, trabalhei... Vivi no meio de tecidos e bordados, cortinas de seda, maquiagens, luzes. Criava-se dia e noite, a qualquer hora, neve, inverno, tempestade. Japão, Ásia, em plena Paris. Você está protegido de tudo. Está protegido de tudo se você faz teatro. (OLMO..., 2015, 19min03s, *grifos nossos*).

Por meio desse fragmento, observamos a dificuldade de Olívia, por sua personalidade, em ter que lidar com a solidão, o cotidiano caseiro, o afastamento do trabalho, a restrição de espaço, sendo que o ócio, a vivência do cotidiano sem grandes acontecimentos, era algo que a inquietava desde a juventude. A fala da atriz também remete à sua forte conexão com o trabalho, bem como entre arte e vida, posta na obra, sua relação visceral com o teatro, atividade que lhe proporcionava a percepção de uma vida sem rotina e permitia que se sentisse protegida ao estar na pele de personagens ficcionais.

Essa é a principal sequência em que vídeos de arquivo pessoal de Olívia Corsini são utilizados no documentário, ilustrando assim momentos anteriores da vida da personagem. A sequência é aberta com o enquadramento de um porta-retrato com uma foto da atriz, imagem captada no apartamento e, durante o relato que se segue, outra foto é enquadrada, sendo seguida por trechos de filmagens caseiras em preto e branco e em cor. Por fim, a câmera acompanha

Olívia pelos cômodos do apartamento enquanto ela realiza tarefas domésticas: guarda roupas, lava louças, rega plantas, aparecendo, no último plano, na sala, sentada, olhando através da janela.

Figura 15 – Espaços da casa e atividades domésticas.



Fonte: *Olmo e a gaivota* (COSTA; GLOB, 2015).

A visão de Olívia sobre a vida contrasta o que se tornou seu cotidiano durante os meses de gravidez: “OLÍVIA (V.O.): Gosto quando a vida vai depressa. Gosto quando é intensa, sem regras, sem hábito. Gosto de acordar em lugares diferentes toda manhã. Das paisagens mudando diante dos olhos. Quero me sentir atravessada pelos eventos quase de forma violenta. (OLMO..., 2015, 51min33s).”

É o cotidiano do teatro, seu trabalho, que mais se aproxima do que a contempla pessoalmente, preenche suas expectativas de realização, e não a rotina doméstica. A permanência no interior de seu apartamento, por ser ininterrupta e compulsória, não lhe traz aconchego, mas, sim, deixa-a irritadiça e seu sentimento é de solidão. Nessas circunstâncias, a casa não é retratada como lar, mas como prisão, como espaço de tédio.

A permanência no lar e as atividades domésticas são a representação do cotidiano no seu sentido de conjunto de atividades banais, sem atrativos, da mesmice, dos dias iguais:

Em sua trivialidade, o cotidiano se compõe de repetições: gestos no trabalho e fora do trabalho, movimentos mecânicos (das mãos e do corpo, assim como

de peças e de dispositivos, rotação, vaivéns), horas, dias, semanas, meses, anos; repetições lineares e repetições cíclicas, tempo da natureza e tempo da racionalidade etc. (LEFEBVRE, 1991, p. 24).

Isso diz muito sobre a visão acerca do trabalho doméstico, culturalmente atribuído e realizado pelas mulheres, que deveriam permanecer no lar, cuidar dele, do marido e dos filhos. Michelle Perrot (2007) menciona a invisibilidade do trabalho doméstico, seu caráter de reprodução, sendo desvalorizado, não remunerado, sendo visto como responsabilidade feminina, que comumente pesava sobre a identidade da mulher diante de um discurso social pautado na ideia de que esta deveria ser uma “dona de casa”, competente em tais afazeres.

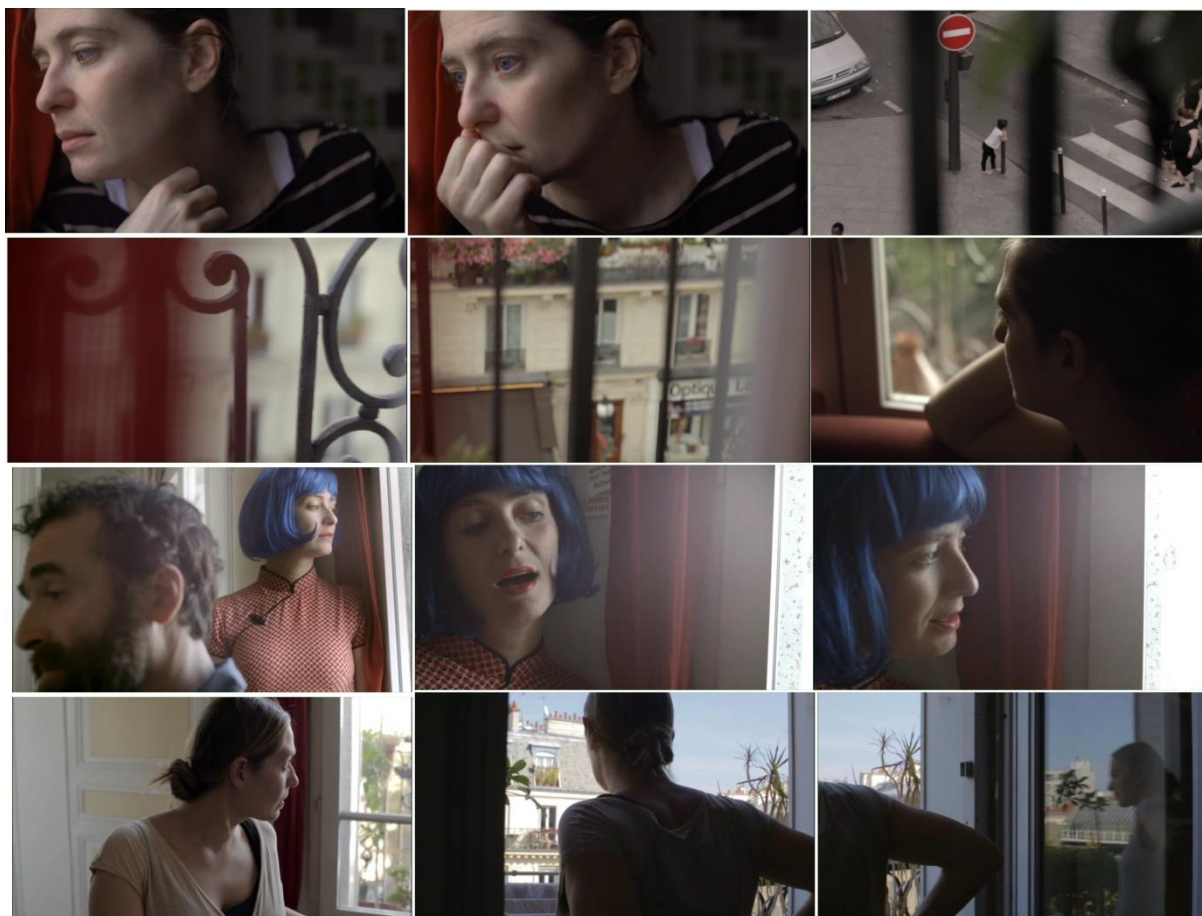
Para muitas que não possuem uma atividade externa, não estão no mercado de trabalho, esse momento da vida de Olívia, estando encerrada no espaço doméstico, não é uma condição temporária, específica, mas, sim, seu dia a dia. Em alguns casos, essa é uma escolha feminina, e há mulheres que se realizam vivendo a domesticidade, contudo, como nos diz Badinter (1985, p. 346), são “demasiado numerosas” as mulheres “que se realizam melhor fora do que dentro de casa”.

Uma recorrência representativa dessas questões é o olhar de Olívia através da janela, que encerra a sequência há pouco mencionada, mas ocorre ainda em outras passagens do filme. Olívia olha para fora do apartamento, observa uma criança que atravessa a rua, o movimento da cidade, contudo, enquanto mira o exterior do espaço no qual se encontra, também se mostra, por vezes, introspectiva.

Esse olhar para dentro de si revela-se ainda nas sucessivas vezes que a atriz se mira no espelho, elemento cênico de forte presença em *Olmo e a gaivota*. Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 476-477, tradução nossa) mencionam os espelhos como símbolo do feminino, bem como da “pureza perfeita da alma, do espírito sem mancha, da reflexão sobre a consciência”, sendo utilizado “na adivinhação para interrogar os espíritos”, fazendo referência ao “aspecto sagrado do espelho”, ao “terror que inspira o conhecimento de si”.⁴⁰

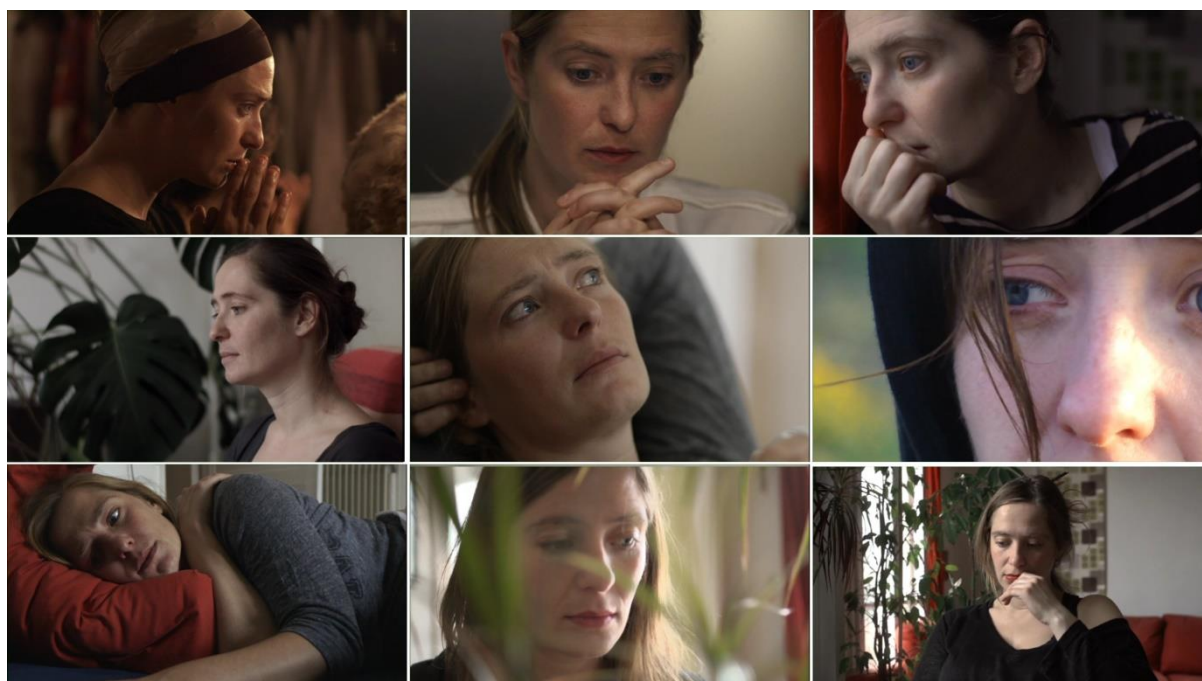
⁴⁰ No original: “Símbolo lunar y femenino, el espejo es también en la China el emblema de la reina. El espejo ‘toma el fuego del sol’ [...] En el Japón el *Kagami* o espejo es un símbolo de pureza perfecta del alma, del espíritu sin mancha, de la reflexión de uno mismo sobre la conciencia. [...] El espejo, lo mismo que la superficie de las aguas, se utiliza en adivinación para interrogar a los espíritus. Su respuesta a las preguntas realizadas se inscriben en él por reflexión. [...] El aspecto numinoso del espejo, es decir, el terror que inspira el conocimiento de sí, está caracterizado por la leyenda sufi del pavo real.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 476-477).

Figura 16 – Olívia observa o exterior através de sua janela.



Fonte: *Olmo e a gaivota* (COSTA; GLOB, 2015).

Figura 17 – Introspeção de Olívia revelada por meio de seu olhar.

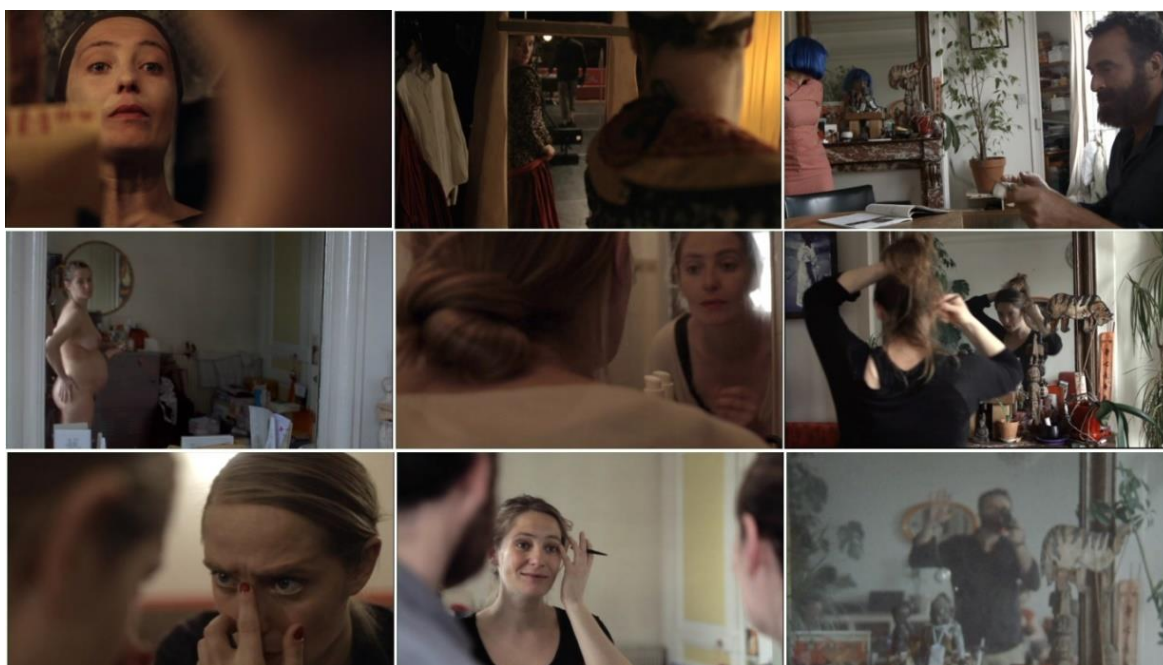


Fonte: *Olmo e a gaivota* (COSTA; GLOB, 2015).

Os autores destacam ainda a função do espelho, refletir imagens e a sua relação com a alma, que participaria da imagem no ato de refletir-se, sofrendo, por isso, uma transformação: “existe pois uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma acaba por participar da beleza mesma a qual ela se abre.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 477, tradução nossa).⁴¹

Olívia está sempre a mirar-se, atitude significativa, considerando a opção das realizadoras em investir na apresentação da interioridade da personagem, sua vivência de um momento de transformações, tanto internas quanto em seu próprio corpo.

Figura 18 – Espelho como elemento cênico bastante presente.



Fonte: *Olmo e a gaivota* (COSTA; GLOB, 2015).

Dentre os *frames* selecionados acima, incluímos um momento em que Serge coloca-se diante do espelho com uma câmera filmadora, acenando, na cena final, após o nascimento de Olmo, cena que possui sentido distinto do exposto a respeito de Olívia. Aqui, a aparição do personagem surge como demarcação de autoria, assinatura, sendo mostrado como produtor das imagens finais do filme, imagens de seu filho. Tais imagens são postas em tela com diferente granulação em relação ao que fora utilizado em todo o documentário, uma marcação estilística

⁴¹ No original: “Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla. El alma acaba por participar de la belleza misma a la cual ella se abre.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 477).

que transmite a ideia de trata-se de um registro familiar, sendo uma dentre as diferentes ocorrências de autorreflexividade observadas no documentário.

A sequência final sugere que, com o nascimento, todas as angústias dos meses de gestação foram dissipadas. Olívia sorri enquanto cuida de seu filho, dá banho e o amamenta. Por um lado, de fato, a concretude de ter a criança nos braços distancia-se do sentimento de abstração antes vivenciado. Bardwick (1981, p. 96), que apresenta uma visão bastante positiva a respeito da maternidade, define como “inigualáveis” as alegrias de ser mãe ou pai, descrevendo algo de sua própria experiência:

uma série de prazeres, de identificações, de *sentimentos* que são, de certo modo, diferentes dos que advém de outros relacionamentos ou realizações. São emoções que parecem vivenciais, extremamente difíceis de articular e descrever de forma a compartilhá-las com quem não as viveu. [...] No meu caso, senti-me atordoada de prazer e amedrontada pela situação de vulnerabilidade que o amor dos meus filhos criava em mim. (BARDWICK, 1981, p. 96, *grifos da autora*).

Beauvoir (1975, p. 274-275) registra a recorrente “curiosidade maravilhada” de toda jovem mãe, tratando dos sentimentos ambíguos que surgem também após o parto, o medo das mães diante das novas responsabilidades. De modo distinto da postura adotada pelas realizadoras ao representar o período da gravidez por meio das questões internas da protagonista, o fechamento do documentário é uma coroação à gravidez de Olívia, desejada desde seu início, a superação após a personagem ter se sacrificado, submetendo-se ao afastamento do trabalho e abdicando de sua liberdade para garantir a sobrevivência do filho.

Diferentemente da problematização que trazem a respeito do período da gestação, apresentando-a em vários aspectos, Petra Costa e Lea Glob optam por desconsiderar as dificuldades da maternidade pós-nascimento, sobretudo do puerpério, o aspecto desgastante desse momento, no qual, em geral, há um “apagamento” das necessidades da mulher, em todos os sentidos, resumindo-se à atividade materna, estando totalmente em função dos cuidados com a criança.

Pensando em termos de estrutura narrativa, a cena também pode conduzir a uma leitura do fim do parto como momento redentor, dentro de um “imaginário conciliador”, conforme ocorreria em cenas de outra obra, a série *Call the midwife*, da BBC, analisada por Karina Gomes Barbosa (2017).

Barbosa (2017, p. 225) observa que na referida série o parto e a maternidade são, por vezes, “postos em cena como elementos capazes de apagar ou apaziguar os problemas dos

casais, das famílias, das mães solteiras, das cidades, do país, e produzir promessas de felicidade, sendo direcionados, portanto, ao futuro”, mencionando o conceito de *happy end*, descrito por Edgar Morin (2007).

Figura 19 – Após o nascimento: imagens de Olívia e Olmo.



Fonte: *Olmo e a gaivota* (COSTA; GLOB, 2015).

Morin remonta às forças que, a partir da década de 1930, “orientam o imaginário em direção ao realismo e que estimulam a identificação do espectador ou leitor como herói” (2007, p. 91). Para o autor, o *happy end* “não é reparação ou apaziguamento, mas irrupção da felicidade”, sendo esta, a felicidade, “núcleo afetivo do novo imaginário” (p. 93). Enfatiza, por fim, que devido ao “elo sentimental e pessoal que se estabelece entre espectador e herói, [...] o espectador não suporta mais que seu *alter ego* seja imolado. Pelo contrário, ele espera o sucesso, o êxito, a prova de que a felicidade é possível.” (p. 93).

O final de *Olmo e a gaivota*, confrontando o restante do filme, pode ser lido como destoante, pensando em termos da proposta das realizadoras de desmistificação das questões que envolvem a maternidade, ou como uma visão dicotômica, presente em todo o filme,

segundo a qual mesmo uma gravidez desejada pode ser compartilhada pelo olhar interiorizado da gestante de maneira problematizada, abarcar questionamentos vários e confronto de concepções, o que não impede que a personagem sacrifique-se pelo filho, que tal sacrifício seja apresentado como um grande fardo, mas, ao final, o nascimento ainda seja visto de maneira positiva.

Para uma questão final sobre a maternidade em *Olmo e a gaivota*, partimos de Beauvoir (1975, p. 290-291), que descreve a decisão de gerar um filho como “escolha moral”, e não algo “natural”, por compreender que tal escolha “implica um compromisso”, não pode ser imposta e “deveria ser livremente desejada”.

A exposição de tal posicionamento da autora ajuda-nos a pensar sobre o fato de *Olmo e a gaivota* ter se tornado janela para discussões que perpassam seu enredo, mas vão além dele, pois não se resume ao olhar humanizado e empático lançado sobre uma gravidez ocorrida por livre escolha de um casal, dentro de um relacionamento estável, com condições sociais e psicológicas que permitiam a convicção a respeito da manutenção dessa gestação. Referimo-nos à difusão de um vídeo promocional denominado *Meu corpo, minhas regras* ⁴², no período de lançamento do filme.

Figura 20 – Imagem de divulgação da campanha *Meu corpo, minhas regras*.



Fonte: Extras do DVD *Olmo e a gaivota* (COSTA; GLOB, 2015).

⁴² Disponível nos extras do DVD *Olmo e a gaivota* e, online, no canal do Youtube *Olmo e A gaivota*, em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CafzeA-9Qz8>>.

A campanha surgiu depois de um discurso da diretora Petra Costa, ao receber o prêmio de melhor documentário no Festival do Rio de Janeiro, por *Olmo e a gaivota*, dedicando-o às mulheres, desejando que não sofressem com o machismo no Brasil e tivessem soberania sobre o seu próprio corpo. O discurso resultou em grande número de comentários agressivos contra a cineasta em suas redes sociais que a impulsionaram a realizar o vídeo (já cogitado anteriormente), com interpretações feitas por atores nacionalmente conhecidos, caracterizados com um dos figurinos de Olívia Corsini. O texto do vídeo é dito em trechos alternados entre os vários atores:

Não é impressionante que apesar de todo ser humano existir através da gravidez é tão raro ver um retrato, no cinema ou na literatura, que investigue o que se passa na cabeça de uma mulher nesses nove meses? Falar de gravidez é um tabu... milenar! Contam como se tudo fosse maravilhoso, cor de rosa, sublime... Isso vem, ó, desde Nossa Senhora, que engravidou virgem. Uma gravidez sem sexo, sem corpo, sem desejo, sem medo... Sem sexo? Sem sexo? Sem sexo? Esse lance de virgindade? Erro de tradução. Do hebraico pro grego, do aramaico pro... hinduíta. Enquanto isso, eu fico aqui fabricando esse ser humano inteiro dentro de mim. Quem são as pessoas que fazem os filmes, que escrevem os livros? Me disseram que só em 30% dos filmes as mulheres falam. E quando falam, falam sobre homem ou com homens... ou gemem. Elas não têm nome, não têm crise, não têm história, não têm câmera, não têm... foco. De repente, surge um filho, e aí de você se reclamar. “Pra fazer foi fácil, não foi?” Meu corpo era proibido, agora ficou obrigatório. Eu tava sozinha no mundo, e aí engravidei. E aí, o que você faz? Eu era uma criança, eu era uma adolescente, eu tive que interromper. “Pecadora!” “Egoísta!” E se eu não quiser ter, qual o problema? A mulher que não tem filho fica frustrada. E se tiver filho, então? Ah, tem que ficar bonita, bem arrumada, cheirosa... E se for estuprada? E se não quiser um filho? Não pode abortar! Não pode abortar! Não pode abortar, não. “Vadia! Se não quer ter filho, fecha as pernas!” Toda mulher é dona do seu corpo. Eu faço com ele o que eu quiser! Meu corpo, minhas regras! Minhas regras! Minhas regras! Minhas regras! Parece óbvio, né? Nada é fácil aqui. Ser mãe... não ser mãe. Ser mãe... não ser mãe. Ser mulher... não ser mulher. Lilith, Eva, Medeia, Medusa, Madame Satã, Iansã, Geni, Diadorim, Julieta, Elena, Ofélia, Macabéa, Joana D'Arc. O que é ser uma mulher? O que é ser uma mulher? O que que é ser uma mulher? O que é uma mulher? (informação verbal).⁴³

O vídeo trata, portanto, da temática da gravidez, do fato de serem raras as produções artísticas que tematizam a subjetividade da mulher durante esse período, contudo se refere ainda à pequena representatividade das mulheres nas produções cinematográficas, como são apresentadas nos filmes, menciona o direito da mulher sobre seu corpo e o aborto como tabu,

⁴³ Disponível nos extras do DVD *Olmo e a gaivota* e, online, no canal do Youtube *Olmo e A gaivota*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CafzeA-9Qz8>>.

discutindo a respeito da autonomia feminina para decidir sobre manter ou não uma gravidez até o fim.

A informação sobre o percentual de filmes nos quais as mulheres falam e sobre o que conversam, é uma referência ao Teste de Bechdel, criado por Alison Bechdel, cartunista americana, em 1985, nos quadrinhos *Dykes to Watch Out For*. O teste tem o intuito de mensurar a representatividade feminina no cinema, o quão as mulheres têm uma participação ativa nos filmes. O teste é simples, baseando-se apenas na resposta de três questionamentos a serem feitos diante de qualquer filme: 1. se há pelo menos duas mulheres no filme que são nomeadas; 2. se as personagens femininas conversam entre si; e 3. se falam sobre algum assunto que não seja um homem.⁴⁴

O vídeo *Meu corpo, minhas regras*, além de reforçar questões apresentadas pelo próprio documentário, como o peso do discurso social sobre a maternidade, traz informações complementares importantes sobre a representação feminina, a gravidez e toca em mais um tema silenciado socialmente, o aborto.

Além disso, esse material alcançou um enorme número de visualizações ao ser disponibilizado na internet, recebendo também desaprovação de muitos internautas, gerando uma mobilização com vídeos-resposta e movimentos de boicote ao filme, independentemente de seu enredo tratar de uma gravidez desejada.

Esse material paratextual foi acusado por aqueles que se opuseram à sua divulgação, de defender o infanticídio, levantar questões consideradas “pró-aborto” e de desrespeito à crença católica, revelando um posicionamento social e moral daqueles que o refutaram em favor da conservação da vida do feto, independente das circunstâncias envolvidas, inclusive do risco à vida da mulher.

2.2. Relações familiares e alteridade

Algo que se impõe na especiação dos dois filmes é que além de tematizarem interditos sociais e terem sido construídos a partir da partilha de vivências dessas mulheres, Petra e Olívia, que narram histórias de suas vidas, são, antes de tudo, documentários sobre laços familiares e relações de alteridade. Sejam os laços que se estabeleceram no passado, e povoam a memória e a vida atual, sejam os do presente, o caminhar junto com alguém que também divide conosco

⁴⁴ No site <http://bechdeltest.com/> é possível consultar e incluir avaliações de filmes, aprovados ou não no teste, de acordo com os critérios mencionados.

a dor de uma perda, como se dá entre Petra e Li An, ou que compartilha a espera da vida que está por chegar, mirando as mudanças que reserva o futuro familiar, como ocorre com Olívia e Serge diante das expectativas e incertezas que pairam com o nascimento de Olmo.

O primeiro ponto que cabe registro é a natureza de tais relações: são amorosas, de proximidade e cumplicidade. Petra e Li An mostram-se unidas na busca pela superação do luto. A maternidade não deixa de ser também uma temática forte em *Elena*. E aqui não somente no sentido do gestar, apesar da breve menção feita, em voz *over*, a respeito de quando Li Na estava grávida de seis meses de Elena, sendo impedida pelos líderes do PC do B de seguir com Manoel para a guerrilha do Araguaia, o que pode ter salvado suas vidas, considerando muitos terem morrido nas mãos dos militares.

Referimo-nos à maternidade que se prolonga por toda a vida dos filhos, e até mesmo após morrerem. Temos a presença forte de Li An em quase todo o documentário: nos relatos e imagens felizes do crescimento de Petra junto à irmã; em suas tentativas de auxiliar Elena na superação da depressão, a exemplo da decisão de mudar-se para Nova York com as filhas a fim de evitar que Elena ficasse novamente sozinha ao ser aceita na universidade e decidir retornar aos Estados Unidos; na presença junto a Elena nos períodos de crise; no enfrentamento da morte da filha e de seus pensamentos sobre morrer, diante do desespero pela perda, buscando forças na presença de Petra, então com sete anos, e no desejo de vê-la crescer; no temor que Petra seguisse os passos da irmã; na gradual superação do luto e na coragem de aceitar falar sobre a morte da filha, revisitar os lugares e as lembranças dos dolorosos acontecimentos em Nova York.

Elena, devido à mudança de país, na primeira viagem apresentada no filme, quando segue sozinha, e Olívia, por conta da necessária permanência em casa e do afastamento do trabalho, vivem distintos períodos de isolamento do grupo familiar (totalmente, no primeiro caso, e com a diminuição do convívio, no segundo) e chegam a verbalizar, em momentos extremos, o desejo de terem tais companhias. Em áudio, ainda no início da apresentação de sua depressão no filme, ouvimos em voz *over* a afirmação de Elena que “queria ter pai, mãe e irmã em casa, agora”. O impacto causado na jovem atriz pelo distanciamento dos familiares é expresso ainda anteriormente, quando na narração, na voz de Petra, sabemos que, aos quinze anos, após a separação dos pais, Elena para de filmar e distancia-se.

Diferentemente de Olívia, que precisa permanecer longe de seu trabalho pelo risco de aborto e, por consequência, da convivência mais frequente com Serge, Elena segue para Nova York por vontade própria, buscando a realização pessoal no sonho de ser atriz de cinema. Apartada em outro país, numa grande metrópole, longe de suas referências de um lar e sem

conseguir concretizar seus propósitos, conforme vimos, a euforia dos primeiros dias transformou-se em profunda solidão.

Por mais de uma vez, Olívia reclama da ausência de Serge, na verdade, de estar sozinha no apartamento por longos períodos, ele estando fora, a trabalho, resultando em pouco tempo juntos. Olívia e Elena são muito livres, de personalidades fortes, ambas insatisfeitas com aspectos da condição em que se encontram. Seus maiores enfrentamentos são internos e as poucas ocasiões de tensão com membros dessas famílias nucleares parecem ser geradas exatamente por conta dos desajustes pelos quais passam consigo mesmas e a dificuldade de se sentirem compreendidas. As tensões entre Elena e Li An ocorrem já em um momento extremo da depressão da jovem.

O vínculo entre Petra e Elena, nas vivências da infância, via memórias resgatadas pela diretora, por meio de relatos, lembranças pontuais, diários e imagens de arquivo, é o primeiro pilar desse documentário no nível das relações interpessoais. A aproximação de identidades entre as personagens Elena e Petra perpassa todo o filme. É interessante observar a presença de muitas imagens de Petra de perfil e de costas, especialmente nos momentos em que caminha por Nova York, o que consideramos um modo de reforçar a ideia de duplicidade entre a sua imagem e de Elena.

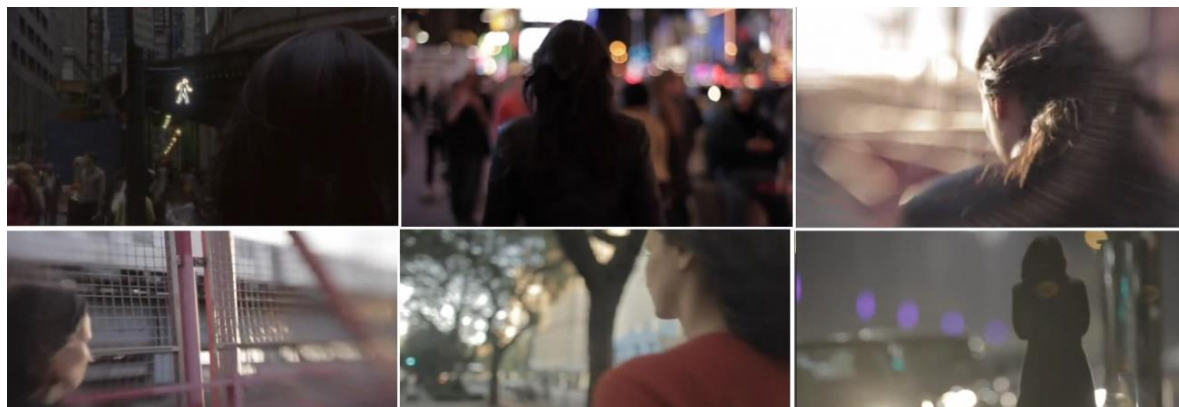
Ainda no primeiro trecho da narração, cena de abertura, antes mesmo dos créditos iniciais, vemos Petra, através do vidro de um carro, em Nova York, em planos construídos com uso de luzes difusas e reflexos, e somos postos, desde já, diante do entrelaçamento de identidades entre as duas irmãs.

PETRA (V.O.): Elena, sonhei com você esta noite. Você era suave, andava pelas ruas de Nova York com uma blusa de seda. Procuro chegar perto, encostar, sentir seu cheiro. Mas quando vejo, você tá em cima de um muro, enroscada num emaranhado de fios elétricos. Olho de novo e vejo que sou eu que estou em cima do muro. Eu mexo nos fios, buscando tomar um choque, e caio do muro bem alto. E morro. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 1).

A fusão de identidades torna-se, inclusive, elemento importante do enredo, do relato que está sendo feito por Petra sobre a superação da morte da irmã. Por meio do conteúdo da narração, ficamos sabendo que tal confusão de identidades transporia os limites do próprio documentário, sendo algo presente em sua própria vida, inclusive devido ao medo de sua mãe de que seguisse o mesmo caminho trilhado por Elena.

PETRA (V.O.): Nossa mãe sempre me disse que eu podia morar em qualquer lugar do mundo, menos em Nova York. Que eu podia escolher qualquer profissão, menos ser atriz. No dia 4 de Setembro de 2003, eu me matriculei no curso de teatro da Columbia University. Queriam que eu te esquecesse, Elena. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 14).

Figura 21 – Petra filmada de costas e de perfil.



Fonte: *Elena* (COSTA, 2012).

O entrecruzamento de identidades dá-se ainda entre Petra e Li An, a exemplo do trecho de narração anteriormente citado em que as vozes se sobrepõem, com o questionamento sobre o papel que desempenham no filme. Ainda em uma das sequências iniciais do documentário, através do filme mudo que Li An protagonizou na juventude, *A festa* (1967), de Luís Alberto Sartori Inchausti, temos acesso às primeiras imagens da mãe da documentarista e, em seguida, à inserção, em preto e branco, de imagens de Petra entre os planos do referido filme, seu reflexo em uma superfície espelhada.

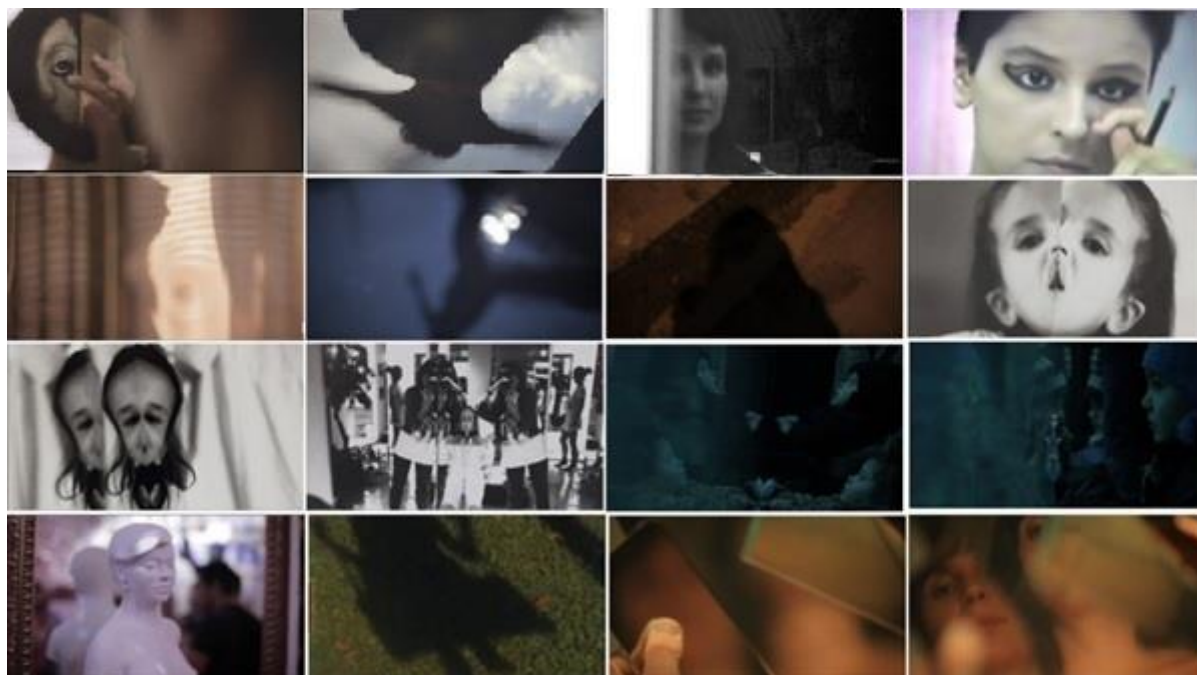
Figura 22 – Imagens em preto e branco de Petra são inseridas entre os planos do filme protagonizado por Li An.



Fonte: *Elena* (COSTA, 2012).

O espelho como elemento cênico, assim como em *Olmo e a gaivota*, também tem representatividade aqui, notando-se a recorrência de imagens refletidas em diferentes superfícies espelhadas. Além da reflexão sobre si, deve-se levar em conta o efeito de duplicidade, o jogo entre as identidades, que se confundem, dialogam e constituem-se na relação de alteridade.

Figura 23 – Espelhamento através do reflexo dos corpos em diferentes superfícies.

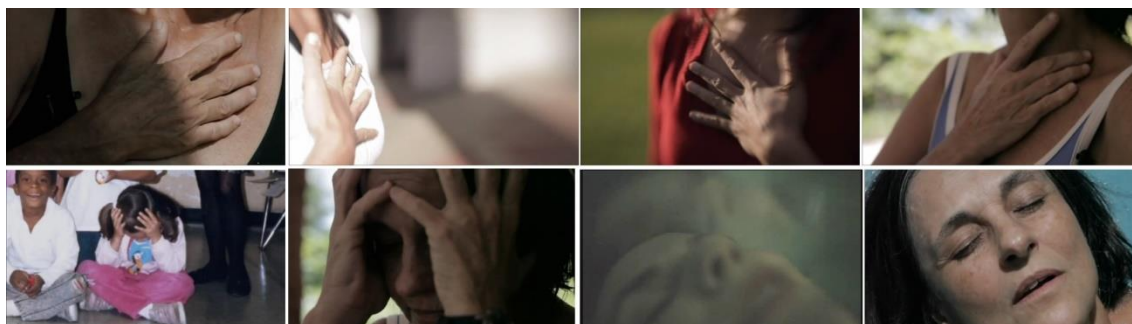


Fonte: *Elena* (COSTA, 2012).

A proximidade entre as personagens Petra e Li An nota-se ainda imagetivamente por meio da duplicidade de gestos, repetidos por ambas em mais de uma oportunidade. O mais recorrente é a aparição de ambas com a mão sobre o peito, imagem relacionada por meio do texto da narração ao relato da angústia que sentiam com a perda de Elena e à representação do sentimento da própria Elena antes de sua morte. Tal gesto é reproduzido por Olívia, em *Olmo e a gaivota*, conforme mencionamos.

As mãos na cabeça, vistas em uma foto de Petra ainda criança e, na mesma sequência, em cena seguinte, o gesto repetido por Li An, são vinculadas no texto fílmico à culpa sentida inicialmente pelos familiares diante do suicídio de Elena. Na transição entre outras duas sequências, vemos primeiro um *close up* do rosto de Petra visto de cima, submersa, e, em seguida, *close up* do rosto de Li An, também visto de cima, boiando na piscina.

Figura 24 – Planos em que Petra e Li An repetem os mesmos gestos.



Fonte: *Elena* (COSTA, 2012).

A figura do pai de Elena e Petra, que na época da morte da filha já havia se separado de Li An, não é tratada com centralidade. Manoel não tem voz no documentário. O que sabemos a seu respeito está na narração e nas poucas inserções de sua imagem, como a informação de sua chegada ao Brasil, muitos anos atrás, vindo de Nova York (cidade central no desenvolvimento do filme) e sua importância na vida de Li An, trazendo-lhe o desejo de revolução, participando, ambos, de manifestações políticas, sendo fichados pela polícia e passando a integrar o PC do B.

Posteriormente, teremos acesso a uma imagem de Manoel dançando com as filhas, incluindo-se na narrativa o momento de harmonia familiar pós-ditadura militar e após o nascimento de Petra. Na inserção seguinte, a única imagem recente de Manoel, captada para o filme, a câmera, fixada inicialmente em seus olhos, enquadra-o de perfil, em *close up* de rosto, enquanto ele caminha. Na narração, ouvimos: “E o nosso pai quando pergunto sobre você ele não consegue falar. Ele só olha pra longe em silêncio” (COSTA; ZISKING, 2013, p. 34).

A consulta aos vídeos extras do filme *Elena*, no entanto, permite que notemos ser uma opção narrativa da diretora centrar a obra em seus relatos, nos de sua irmã e de sua mãe, na busca por dar ênfase à presença do feminino, conferir unidade temática ao filme, reiterar a imbricação de identidades entre as três personagens retratadas.

Em *Pai, cores e cinzas de Elena* (2015), Manoel é ouvido e relata suas memórias da filha falecida, a lembrança de Elena que surge para ele ao ver araucárias, sua saudade, traços de Elena que observa em suas outras filhas, as flores que nascem espontaneamente, acontecimento que a ela atribui, comentando nunca ter imaginado que Elena desejasse morrer, de acordo com as conversas que tinham, havendo menção recorrente a planos futuros. Podemos ver ainda um momento da vida recente, em que Petra, Li An e Manoel estão juntos, logo após o relato sobre terem jogado as cinzas de Elena do ponto mais alto próximo a Belo Horizonte.

Há ainda outra presença relevante na vida de Petra Costa, mencionada pontualmente no documentário, mas sobre a qual cabe registro, considerando tratarmos das relações familiares e de alteridade. Uma figura feminina à qual o filme é dedicado. Referimo-nos a Olinda Salviano, que foi babá de Petra. A referência inicial a ela está em um áudio de Elena, a primeira vez que ouvimos uma de suas gravações, conforme o roteiro, um registro dos anos de 1980, de Elena com voz infantil, dirigindo-se aos membros de seu núcleo familiar: “ELENA - CRIANÇA (VOZ OVER): Pai, Olinda, Ana Petra⁴⁵... Pode começar, tá gravando! (risos)”. O áudio é posto em um breve instante do filme, em tela preta, sem qualquer imagem ilustrativa.

Em outros momentos, a voz de Olinda é ouvida rapidamente ou uma das personagens interage com ela, mas sem que a vejamos, surgindo em cena apenas uma pequena parte de seu corpo, estando predominantemente no extracampo no momento em que Elena tenta convencer Petra a cantar no banho: “ELENA (OFF): Tira a perna aí um pouquinho, Olinda? / PETRA: (para a câmera-Elena) Peraí. / ELENA (OFF): (para Olinda) Puxa um pouquinho a cortina pra mim. Canta, Petra!”.

Olinda aparece ainda em outro vídeo caseiro, uma encenação feita por Elena e uma amiga, na qual a babá está de costas, vendo televisão e é atingida por uma facada no pescoço, rola do sofá e cai no chão. Em voz *over*, Petra comenta ser uma das más lembranças de sua infância: “PETRA (V.O.): Eu lembro de ter visto essa cena, em que vocês matavam a minha babá Olinda... Tinha muito pesadelo com isso.”

Figura 25 – Encenação da morte de Olinda.



Fonte: *Elena* (COSTA, 2012).

A babá ainda é citada na narração em outros dois momentos: quando Petra comenta seu período de adaptação, os primeiros meses após a mudança para Nova York, aos sete anos, contando que odiava sua professora, aprender inglês e ir à escola, e que Olinda não cuidava mais dela.

⁴⁵ Ana é o primeiro nome da cineasta Petra Costa.

A última vez que cita sua babá é no relato sobre a volta da escola, quando ainda não sabe do falecimento de Elena, chega em casa e encontra a mãe desolada: “PETRA (V.O): Quando eu voltei pra casa, vi minha mãe com uma expressão triste, desesperada, que eu nunca tinha visto antes. ‘A Olinda morreu?’ Eu perguntei. Quando ela me disse que foi você, eu achei tudo muito cruel.”

Apesar de não ser uma personagem destacada no recorte do filme, assim como Manoel, pairando em algumas cenas, estando no entorno, a importância de Olinda para Petra e Elena, enquanto parte desse núcleo familiar, referência afetiva, evidencia-se mesmo nas breves menções.

Uma interessante produção específica a respeito da relevância de tais mulheres no seio das famílias, um documentário pessoal, que nasce da experiência de sua realizadora, com narração em primeira pessoa, é o filme *Babás* (2010), de Consuelo Lins. Partindo da imagem produzida no Recife, em 1860, de uma negra, ama de leite, com um garoto branco agarrado em seu braço, demonstrando afeição, Lins abre uma discussão sobre o papel dessas profissionais dentro das famílias.

Apresenta anúncios diversos buscando babás e mulheres que trabalharam para a sua família, sobre as quais relata: “Não conseguiria dizer aqui o quanto essas moças me ajudaram em muitos momentos da minha vida. Com meu filho e meus sobrinhos, com a casa, com a comida, com as compras, com as idas e vindas das crianças.” (BABÁS, 2010, 4min18s).

A seguir, temos a imagem de Denise, que trabalhava para Consuelo Lins, cuidando de seu filho e, na voz *over*, uma reflexão pertinente a respeito da representação de tais mulheres:

Denise trabalha comigo há 12 anos. Durante os primeiros anos, ela dormia na nossa casa de segunda a sábado. Joaquim, meu filho, tinha três anos. Eduarda, filha de Denise, quatro anos. De segunda a sábado, ela ficava longe da filha, que era cuidada pela vó. Eu não podia imaginar um trabalho que me obrigasse a ficar seis dias longe do meu filho. Preferi não pensar na situação dela, nessa época. Aos poucos, isso foi se tornando incômodo pra mim, pra dizer o mínimo. Filmei muito o meu filho desde que ele nasceu, mas muito pouco quem esteve ao lado dele todos esses anos. [...] Mas não fui a única a filmar pouco quem trabalhou comigo por tanto tempo. É raro encontrar imagens de babás ou empregadas domésticas nos arquivos públicos ou familiares no Brasil. Quando aparecem é quase sempre por acaso em meio a cenas com crianças em filmes de família. (BABÁS, 2010, 6min26s).

O filme de Lins expõe vínculos afetivos intensos, a intimidade e o carinho que se perpetuam entre as babás e as crianças que elas ajudaram a criar, mas também as ambiguidades relativas à situação entre patrão e empregado, a carga de trabalho, os interesses envolvidos,

havendo, em alguns casos, o desejo dos empregadores de anulação da vida pessoal daqueles profissionais que os atendem, de que não tenham um casamento ou filhos, a fim de melhor servir.

A forma de participação de Olinda no filme de Petra Costa parece ir além de ser somente consequência de uma escolha da direção, mas também um reflexo de como se dão tais relações no cotidiano familiar, com tal personagem surgindo na narrativa “por acaso”, como descreve Lins, mas o afeto por ela sendo revelado nos resquícios de sua presença.

Direcionando o olhar, agora, para o nosso segundo objeto de pesquisa, *Olmo e a gaivota*, observamos que, mesmo quando Olívia mostra-se irritadiça, esgotada devido ao confinamento que lhe é imposto, o afastamento da profissão e suas próprias questões sobre a gravidez, Serge oferece, pacientemente, amparo e acolhimento. Em diversos momentos, Olívia reclama com Serge a respeito da situação pela qual passa, por estar sozinha enquanto o vê sair para o trabalho, mas, da parte dele, a demonstração é de compreensão e normalmente não há embate.

Apenas em uma sequência, há um enfretamento sério, Serge reage com impaciência, momento por nós já mencionado, em que a tensão é dissipada diante da intervenção direta da direção em voz *off*, demonstrando para o espectador que tudo o que vira era encenado, não se tratando de um conflito captado naquele instante, ocorrido espontaneamente diante das câmeras, apesar de ser possível que se baseie em vivências ou mesmo sentimentos reais.

O que sabemos sobre Serge chega até nós pelos comentários de Olívia sobre ele, contidos na narração em voz *over*, e no que é possível observar através dos vários diálogos e interação com a atriz. Com a focalização a partir de Olívia, praticamente não há momentos em que Serge seja observado sem a presença dela nos ambientes e não temos acesso direto, via narração verbal, a pensamentos e sentimentos do personagem, como ocorre em relação à protagonista, apesar de ser possível chegar a diversas inferências pelo que temos em tela.

Serge é o companheiro da vida e dos palcos. Em uma sequência, vemos Olívia caminhando sozinha, refletindo sobre o seu relacionamento e a proximidade da vida do casal com o universo do teatro:

OLÍVIA (V.O.): Quando tive vontade de ter um filho, evitei perguntar se Serge era o homem da minha vida, se essa história era mesmo a história da minha vida. As fantasias, o romantismo, me levam um pouco longe demais da realidade. Nos conhecemos no teatro. Vivemos no teatro, em apneia – imersos. Eu era Ana, ele Ricardo III. Eu era Desdêmona, ele era Otelo. Eu era Arkádina, ele era Trigórin. Às vezes me pergunto se poderíamos sobreviver na nossa própria pele. (OLMO..., 2015, 50min23s).

A simbiose entre os dois e a importância da atuação na vida de ambos, o encantamento da experimentação de outras vidas por meio de seus personagens, colocando em questão, inclusive, a vivência “em sua própria pele”, lembra-nos um filme ficcional brasileiro que toca em alguns pontos comuns: *Romance* (2008), de Guel Arraes.

A obra apresenta a relação de dois atores de teatro, Ana e Pedro, que passam a trabalhar juntos na montagem de *Tristão e Isolda*, apaixonam-se, continuam a parceria nos palcos e o relacionamento por algum tempo e depois se separam. Quando Ana começa a trabalhar para televisão, no Rio de Janeiro, Pedro termina a relação após ouvir, atrás das cortinas do teatro, uma conversa e acreditar que ela está se envolvendo com outra pessoa.

Três anos depois, Pedro é convidado para dirigir uma série de TV estrelada por Ana, uma adaptação de *Tristão e Isolda* ambientada no Nordeste⁴⁶. Ana e Pedro voltam a se relacionar, apesar de ela também se envolver com Orlando, um ator que se passa por morador da região, usando o nome de José, para ganhar o papel na série, que buscava não atores, pessoas do local, na seleção de *casting*. Já após o término da série, Ana decide ficar com Pedro e ambos continuam atuando juntos.

Romance é um filme com camadas diversas, mas, para nossa análise, importam as reflexões possíveis a partir da relação entre arte e vida, o cruzamento entre vida amorosa e profissional, entre os sentimentos vivenciados em casal e o amor tematizado nas obras teatrais. A respeito, segue um diálogo do filme:

ANA: Tenho até um pouco de ciúme desse amor de teatro. Quem sabe você não tá representando também comigo.

PEDRO: Mas quando a gente faz uma cena de amor, termina amando um pouco o outro personagem. E quando a gente ama alguém de verdade também representa um pouco.

ANA: Ah, é?

PEDRO: Ah, a gente representa o amor que sente por aquela pessoa. Todo o amor é verdade e representação ao mesmo tempo.

ANA: Daqui para frente, a gente só monta histórias de amor: Romeu e Julieta, Cyrano e Roxanne, Dom Quixote e Dulcinéia. Quando uma paixão terminasse, a gente começava outra. E um dia, você monta uma peça sobre nós dois, com todas essas peças dentro.

PEDRO: Vou tentar. Vai se chamar *Romance*.

(ROMANCE, 2008, 8min42s).

⁴⁶ A respeito do filme *Romance*, destaca-se a dissertação *Paródia e auto-reflexividade no filme Romance*, de Guel Arraes (2013), defendida por Afonso Manoel da Silva Barbosa, pesquisa que tem como base os conceitos de metaficcionalidade e paródia, abordando as relações dialógicas estabelecidas com outras obras, a exemplo de *Tristão e Isolda*, bem como vínculos com a cultura nordestina.

A peça sobre a relação amorosa do casal e a vivência de ambos como atores, sobretudo no teatro, realmente se concretiza no filme: é um trecho da peça *Romance*, sendo encenada por Ana e Pedro, que encerra a obra de Guel Arraes. Abaixo, algumas falas dos personagens em cena, atuando para o teatro lotado, do qual vemos a fachada com o nome do espetáculo, ao término da apresentação:

ANA: Não vai dar para fazer Isolda no teatro. Todo mundo vai ver que eu tô grávida.
 PEDRO: Imagina! Não dá nem para notar que você está grávida.
 ANA: Pior, vão achar que eu tô gorda.
 PEDRO: Você tá linda, meu amor!
 ANA: Tô exausta!
 PEDRO: Eu disse: não dá para fazer teatro e televisão ao mesmo tempo.
 ANA: Mas dá: teatro, televisão e um filho ao mesmo tempo.
 (ROMANCE, 2008, 1h38min26s).

Em *Olmo e a gaivota*, não há os conflitos e os desencontros que temos em *Romance*, e a maternidade não é uma questão do filme ficcional, apesar dessa breve menção à gravidez conduzida junto ao trabalho no teatro, como Olívia desejava que fosse consigo. Não temos acesso à interioridade de Ana, a não ser pelo que é expresso nos diálogos e ações. São outras escolhas narrativas, no entanto, a fusão entre vida e representação, bem como a cumplicidade nos palcos e na vida a dois são questões postas nos dois filmes.

Assim como o amor de Ana e Pedro torna-se peça teatral, é celebrado como obra apresentada ao público, em certa medida, isso se dá com Olívia e Serge, que também partilham com o espectador, por meio da participação no projeto do documentário de Petra Costa e Lea Glob, suas experiências à espera do nascimento de Olmo, representações da relação a dois, do cotidiano, da intimidade.

Pensando as relações de alteridade de modo mais geral, observamos que tanto *Elena* quanto *Olmo e a gaivota* centram-se em núcleos familiares, havendo poucas ocasiões nas quais há inserção de vozes de personagens externos ou interação fora desse centro de relações. Em *Olmo e a gaivota*, há o jantar do qual Olívia e Serge participam no início do documentário, com colegas do grupo teatral do qual fazem parte, e a festa, organizada pela atriz, para amigos próximos, situada no final do filme, sequências já referidas.

No primeiro documentário, no momento de separação das irmãs, com a ida de Elena para os Estados Unidos, logo após o aniversário de sete anos de Petra, é pelas vozes de mulheres e homens não identificados, incluídas na narração, que se dá a comparação entre as duas, enquanto Petra, já adulta, caminha por uma ponte em Nova York:

VOZ DE HOMEM 1 (OFF): “Vocês se parecem...”
 VOZ DE MULHER 1 (OFF): “É, vocês se parecem muito”.
 VOZ DE MULHER 2 (OFF): “Sim muito misturado você com ela, é impressionante, o riso, o jeito de franzir a boca...”
 VOZ DE HOMEM 2 (OFF): “A testa, aqui assim, muito parecido”.
 VOZ DE MULHER 2 (OFF): “Essa mãozinha tão pequenininha... Delicada... Ela tinha uma mão grande, né, grande, grossa assim, adorava segurar”.
 VOZ HOMEM COM SOTAQUE (OFF): “Você e sua irmã não se pareciam naquela época. Depois, muitos traços dela apareceram em você.”
 VOZ DE HOMEM 1 (OFF): “Seus olhos, né... Vocês tem os olhos muito parecidos”.
 VOZ HOMEM COM SOTAQUE (OFF): “Impressionante, muito marcante!”
 VOZ DE MULHER 2 (OFF): “O olho fundo assim, que nem de pardal”.
 VOZ DE MULHER 3 (OFF): “Eu acho que você tem tudo da Elena. Uma coisa incrível, você tem o gênio dela, você tem a sua fisionomia igual ela. Você já viu que eu te chamo às vezes de Elena?”. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 14).

As vozes indicam como as irmãs são vistas por outros, reforçando semelhanças entre ambas e a ideia de entrecruzamento de identidades que perpassa todo o filme. Temos ainda um depoimento de Michael, amigo de Elena, com a qual ela se encontraria. Michael teria sido a última pessoa a falar com Elena, por telefone, antes de sua morte, e conta o aconteceu naquela noite.

Na voz *over*, Petra revela ter imaginado essa pessoa nos últimos vinte anos, e o que ouvimos no relato de Michael, captado em enquadramento fechado, ressaltando suas expressões, emoções reveladas também na entonação, é a recusa de Elena em encontrá-lo por estar sentindo-se péssima e não desejar ser vista daquela forma. Novamente, considera-se a relevância do olhar do outro sobre o sujeito.

CAPÍTULO III – RELAÇÕES INTERTEXTUAIS

3.1. Intertexto e presenças arquetípicas na construção narrativa dos filmes

Um elemento a ser considerado na constituição dos filmes em estudo é o modo como caracteres de personagens ficcionais de obras literárias reforçam traços das personagens reais da narrativa. Nos dois documentários, observamos a presença de discursos que reverberam de modo substancial na interpretação fílmica, e, por isso, merecem registro, inclusive, ocorrendo por meio deles a ativação de diferentes lugares de memória e a circulação de sentidos que permeiam o texto fílmico com base em arquétipos trágicos presentificados nas duas obras. Para Northrop Frye (1973, p. 101), o arquétipo é “uma imagem típica ou recorrente”, um “símbolo comunicável”, em geral, imagens comuns a todos os homens, tendo, portanto, “um poder comunicativo potencialmente ilimitado” (p. 118).

A visão de Frye leva-nos à reflexão de Maria do Rosário Gregolin (2011, p. 91), ao afirmar que “tanto há uma memória para o passado como há uma memória para o futuro, pois um acontecimento discursivo abre sempre a possibilidade do seu retorno”. Gregolin esclarece ainda que

é preciso admitir que a memória tem uma estruturação complexa, discursiva, verbal, não-verbal, de muitas materialidades, mas ela tem um mecanismo de repetição e de regularização. [...] É essa regularização, é o fato de voltar e por voltar e constituir uma memória a partir de reduções, retomadas, efeitos de paráfrases, que vão formar a lei da *série do legível*. A ordem do olhar, assim como a ordem que afeta as materialidades linguísticas, também é uma ordem do repetível, da regularidade, da regularização. (GREGOLIN, 2011, p. 96, *grifo da autora*).

Voltando nosso olhar especificamente para *Elena*, no próprio texto fílmico percebe-se forte referência a dois arquétipos que apresentam interface com a representação da documentarista Petra Costa e de sua irmã: Ofélia, da tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, impressa em 1603, personagem que, sob determinada perspectiva, suicida-se, morrendo afogada em um rio; e a sereia que protagoniza o conto de Hans Christian Andersen, *A sereiazinha*, de 1837, enredo sem final feliz, distinto de *A pequena sereia*, a versão mais difundida da narrativa infantil. Pontualmente, temos ainda uma alusão a Electra, personagem da mitologia grega.

Além de refletirmos sobre os arquétipos e a sua natureza como memórias recorrentes, e, antes de passarmos à análise, examinaremos brevemente o conceito de *tragédia*. Em *Tragédia no século XX*, prefácio de *Tragédia moderna*, de Raymond Williams, Iná Camargo Costa (2002,

p. 14) comenta o fato de o livro ter sido escrito em resposta a teóricos que “havião decretado a impossibilidade da experiência trágica nos tempos modernos” e reagiam ao que seria um uso “inadequado” do adjetivo “trágico”, a exemplo de acidentes envolvendo “gente comum”. Iná Camargo Costa, no entanto, menciona o entendimento de Williams sobre tais ressalvas serem motivadas por um preconceito aristocrático, e apresenta defesa à utilização corrente do termo:

Se hoje o sentido universalmente atribuído ao conceito é o do uso comum, a recusa em usá-lo, ou pior, a censura a seu uso, corresponde a mais uma tentativa de desqualificar a experiência da gente comum: desastres de automóvel ou de trem, perda de emprego, desabamento em minas, quedas de vigas, explosões em plataformas marítimas são trágicos para suas vítimas. Com base nesse fato, se tivermos cuidado de ultrapassar o aspecto fatalista que impregnou o conceito ao longo de sua história, nada impede que também a situação de ameaça e falta de alternativas em que se encontra hoje a humanidade seja qualificada como trágica. (COSTA, 2002, p. 15).

A desqualificação da experiência trágica de pessoas comuns, acima mencionada, dá-se via autores que compreendem o conceito de tragédia exclusivamente a partir da teoria trágica, baseada nas restrições da estruturação clássica do gênero, sendo os heróis aqueles tidos como “representação de seres melhores do que nós” (ARISTÓTELES, 2005, p. 35). Como explica Raymond Williams (2002, p. 41), “na tragédia grega, a ação dizia respeito a famílias reinantes, embora essas famílias fossem usualmente ‘heróicas’, no sentido de pertencerem a uma época passada e legendária, intermediária entre deuses e homens”, sendo condições gerais da ação a “posição social elevada e estatura heroica”.

Por sua vez, Sandra Luna (2009, p. 41) refere-se à “condição trágica da existência”, apresentando o trágico como “categoria existencial, princípio filosófico, [...] evento aniquilador, apto a provocar sofrimento intenso, dor e luto” (p. 44). A definição do conceito dependeria ainda de

um ingrediente perturbador, um componente de inquietação, por isso mesmo muito efetivo, já que, para ser percebido como trágico, um acontecimento, além de funesto e lutuoso, precisa estar atrelado a algum fato ou circunstância que o faça parecer absurdo, seja porque incompreensível, injustificado, inesperado, imerecido, enfim, resiste a explicações lógico racionalistas. (LUNA, 2009, p. 44).

A morte figuraria como “evento trágico por excelência”, havendo algumas mais “trágicas” do que outras, justamente em função dos variados graus de inescrutabilidade sugeridos pelos eventos que as circundam e motivam” (LUNA, 2009, p. 44). Seguido tal

raciocínio, considerando as mortes encaradas como “mais trágicas”, pensamos naquelas que ocorrem na juventude e, sobretudo, as que acontecem abruptamente, como os atos suicidas, nesse último caso, pela ideia de sua inevitabilidade, elementos presentes no filme *Elena*.

Entretanto, a autora (2009, p. 44) diferencia o trágico da tragédia, sendo, esta última, “uma estrutura conflitiva que acaba por emprestar logicidade e inteligibilidade ao trágico, que, por definição, é estranho à razão humana”, constituindo-se, portanto, a tragédia como “uma estratégia poética de racionalização do trágico” (p. 45).

Em *Olmo e a gaivota*, destacaremos a representatividade do vínculo que se estabelece na narrativa entre os personagens reais, Olívia e Serge, e os personagens da peça *A gaivota*, de 1896, escrita por Anton Tchekhov.

3.2. Raízes estilísticas: os curtas metragens de Petra Costa e Lea Glob

Apesar da produção de Petra Costa ainda contar com poucos títulos, a especiação de seu primeiro filme, *Olhos de ressaca* (2009), permite que observemos aproximações estilísticas com o documentário *Elena* e mesmo com *Olmo e a gaivota*. E não afirmamos isso apenas no tocante ao recorte temático, por se tratar de um filme pessoal, que aborda relações familiares, o relacionamento amoroso de seus avós, Vera e Gabriel Andrade, na ocasião, juntos a sessenta anos. Os traços de estilo são perceptíveis também na construção das imagens em cada um dos documentários.

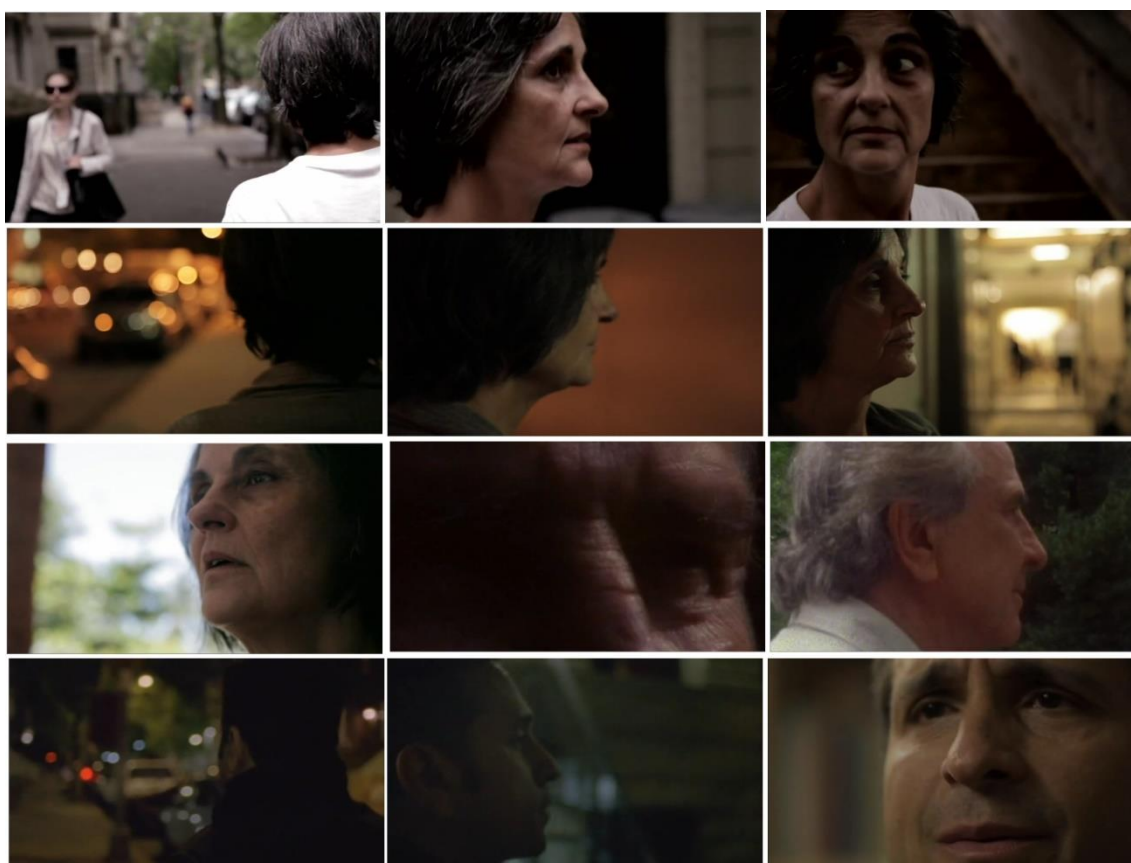
David Bordwell (2013, p. 17) compreende o conceito de estilo como “uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em filme [...], a textura das imagens e dos sons do filme, [...] o resultado das escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas”. No caso do estilo de um realizador, o autor refere-se às suas “escolhas técnicas características, só que, agora, na medida em que estas se mostram recorrentes em um corpo de obras”.

Diante das imagens de personagens produzidas para os documentários *Elena* e *Olmo e a gaivota*, observamos que o uso de *close up*, *super close up* e planos-detulhe dos corpos, de tão recorrentes, acabam por constituir um padrão perceptível, que atribuímos à opção por uma abordagem em busca de maior exposição das expressões dos personagens documentados, desnudando assim elementos de interioridade, apesar de serem identificáveis marcos narrativos dotados de evidente referencialidade. Em *Elena*, o uso dos planos aproximados ocorre na captação de imagens dos sujeitos documentados.

Apontando os rostos e corpos como pontos de atração do espectador, sendo o ser humano (ou aquilo que parece humano) como centro do interesse na maior parte dos filmes, Bordwell destaca que o rosto é a parte do corpo na qual mais nos fixamos, pois é a região que mais concentra informações, sendo enfatizados nos filmes clássicos pela escala de planos, médios e *close-ups* e, em estilos que recorrem menos ao uso do plano mais aproximado, ressaltando-se a expressão facial e a direção do olhar por outros elementos, como composição, movimento e iluminação (BORDWELL, 2008).

Há razões para acreditar que o rosto, por ter evoluído principalmente pela pressão de transmitir informações socialmente pertinentes, agora funciona como um teatro dos estados da alma, em constante mutação. [...] Quando duas pessoas conversam, a boca e os olhos são os dois focos irradiadores de informação dentro do rosto. Os olhos são particularmente importantes, visto que o olhar acompanha as expressões faciais correspondentes. (BORDWELL, 2008, p. 64).

Figura 26 – Li An, Manoel e Michael: planos bastante aproximados.



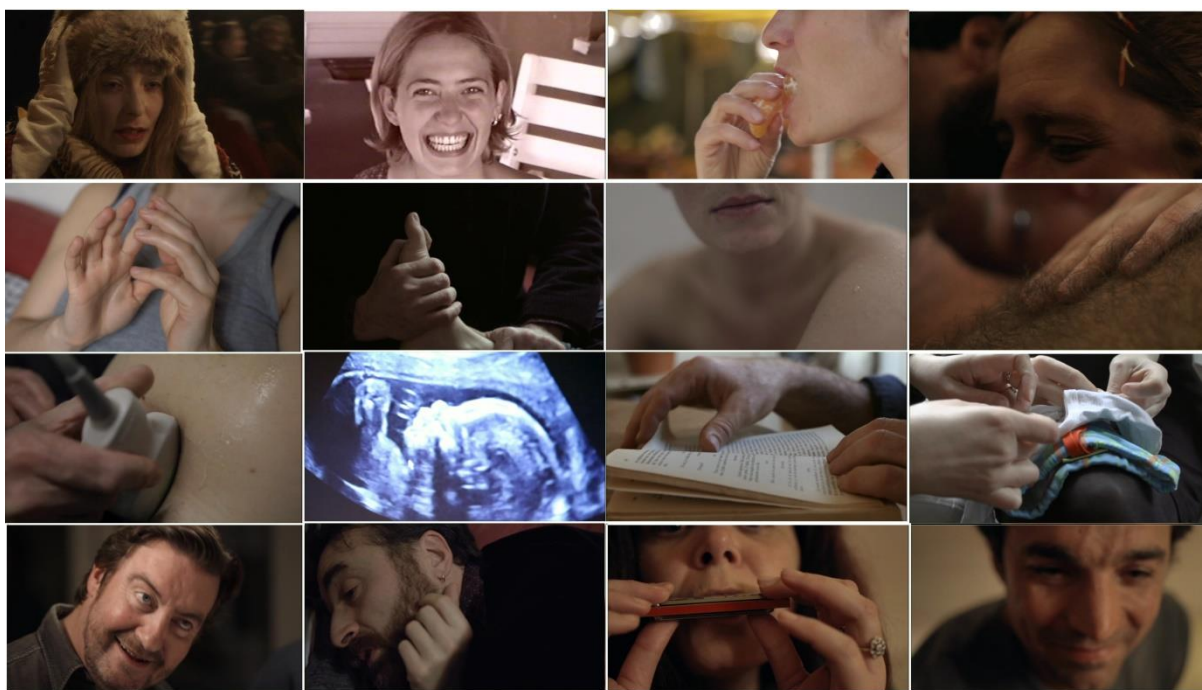
Fonte: *Elena* (COSTA, 2012).

Esse endereçamento da atenção do espectador sobretudo à forma humana também é referido por Laura Mulvey (1983, p. 442), segundo a qual “a curiosidade e a necessidade de

olhar misturam-se com uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento: a face humana, o corpo humano, a relação entre a forma humana e os espaços por ela ocupados, a presença visível da pessoa no mundo.”

Olmo e a gaivota também está estruturado via interioridade de sua protagonista, no investimento na maior aproximação com a personagem documentada, na apresentação da intimidade. Mesmo havendo muitos planos médios, os *close ups* e planos-detalle são privilegiados em diferentes situações, seja no cotidiano doméstico, em momentos de representação teatral ou inserção de imagens de arquivo, sobretudo na captação de rostos, gestos e recortes dos corpos. E apesar do filme ser conduzido com ênfase na personagem Olívia, mesmo na representação de outros personagens, vê-se a opção pelos enquadramentos mais aproximados.

Figura 27 – *Olmo e a gaivota*: exemplos de uso de *close ups* e planos-detalle.



Fonte: *Olmo e a gaivota* (COSTA; GLOB, 2015).

Tanto o uso dos primeiros planos, nesses moldes, quanto dos planos-detalle já é algo presente no curta-metragem *Olhos de ressaca*, sobretudo revelando momentos de afetuosidade entre o casal protagonista: o beijo, a troca de olhares, os passos dados juntos ao caminhar, as mãos postas. “VERA (V.O.): Não é qualquer pessoa que tem momentos assim, como eu tenho com ele. Que a gente sente o apoio um do outro sem precisar falar nada, só de cruzar o olho.

[...] A gente não sabe viver separado mais não. Nossa vida é toda entrelaçada mesmo. (OLHOS..., 2009, 17min35s).”

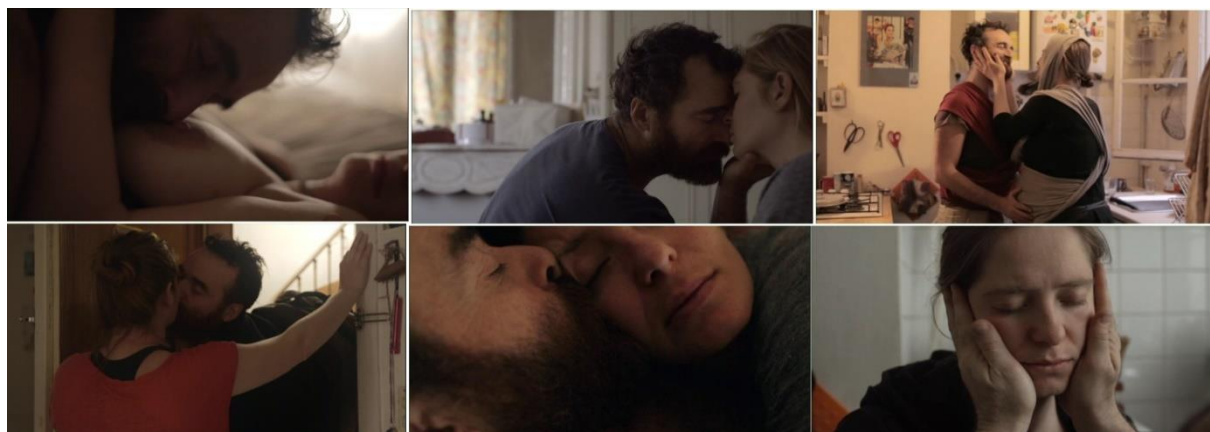
Figura 28 – *Olhos de ressaca*: exemplos de uso de *close ups* e planos-detalhe.



Fonte: *Olhos de ressaca* (COSTA, 2009).

As expressões de intimidade, apoio e carinho presentes em várias aparições de Serge e Olívia, em *Olmo e a gaivota*, têm similaridades com a forma de captação de momentos do casal Vera e Gabriel. Os depoimentos dados pelos personagens de *Olhos de ressaca*, constituem, por vezes, narrações de caráter memorialista, relatos sobre o passado, como o início do relacionamento, o anúncio da primeira gravidez e a criação dos filhos, mas também falam de si mesmos, de como se veem, do próprio comportamento. Tais depoimentos são inseridos por meio de voz *over*.

Figura 29 – *Olmo e a gaivota*: expressões de intimidade e carinho entre Serge e Olívia.



Fonte: *Olmo e a gaivota* (COSTA; GLOB, 2015).

A referência literária intertextual ao romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, não está apenas no título que remete aos famosos olhos de ressaca da personagem Capitu. Esse intertexto é também referido expressamente por Gabriel em uma de suas falas, além de ocorrerem outras inserções literárias: de *Grande sertão veredas*, de Guimarães Rosa, e do poema *Mocidade e morte*, de Castro Alves. Os intertextos literários, conforme discutiremos mais detalhadamente em tópico posterior, são observados também nos trabalhos seguintes de Petra Costa.

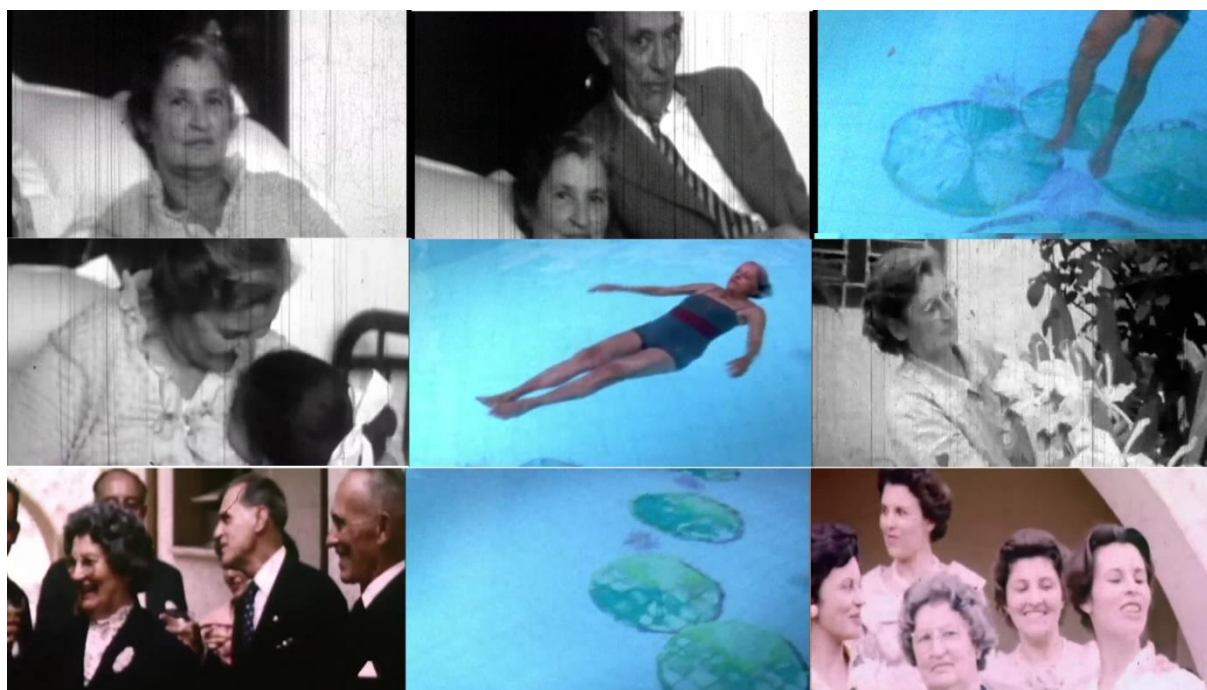
Além de tematizar um relacionamento amoroso repleto de carinho e tão duradouro, *Olhos de ressaca* também toca em outros temas, como o envelhecimento e a morte. Vera menciona algumas dificuldades físicas decorrentes da idade e Gabriel refere-se ao que pensa sobre a morte:

GABRIEL (V.O.): Eu não tenho aquela angústia de Castro Alves. A morte para nós que temos oitenta anos é uma coisa natural, que pode vir a qualquer hora. E nós temos que encarar assim e não ter muito medo. Mas na hora que ela vier chegando, eu sei que vai dar medo. Quando estiver mais perto. Pelo menos, é o que dizem os poetas. (OLHOS..., 2009, 16min00s).

Vera também fala a respeito da morte, mas sob outra perspectiva, muito próxima do que temos em *Elena*: a morte de um ente querido, o convívio com a ausência e a saudade, que perduram mesmo após anos, algo representado no documentário com imagens de arquivo e o depoimento da avó de Petra. “VERA (V.O.): Minha mãe era muito macia, mas ela pouco tinha tempo para abraçar a gente, porque ela trabalhava muito. Ela costurava para nós, fazia comida. Senti muito a morte dela, sinto até hoje. Sinto falta dos carinhos dela, do riso dela, sinto no coração e na memória.” (OLHOS..., 2009, 11min30s).

Enquanto ouvimos o depoimento de Vera, em voz *over*, os registros de imagens de arquivo de sua mãe passam na tela alternadamente com imagens da própria Vera, boiando em uma piscina, para fora do quadro, com vitórias-régias pintadas no fundo. É um vínculo direto com imagens do filme de Petra Costa sobre Elena, que seria lançado anos depois. Inclusive, utiliza-se como trilha, para esse trecho, a música *Valsa para a lua*, de Vitor Araújo, a mesma que ouvimos no primeiro longa-metragem da diretora, logo após a sequência da morte de Elena, estando presente ainda em outro momento do filme, após o nascimento de Petra, em imagens de Elena dançando sozinha com a irmã.

Figura 30 – Registros em vídeo da mãe de Vera são alternados com imagens dela na piscina.

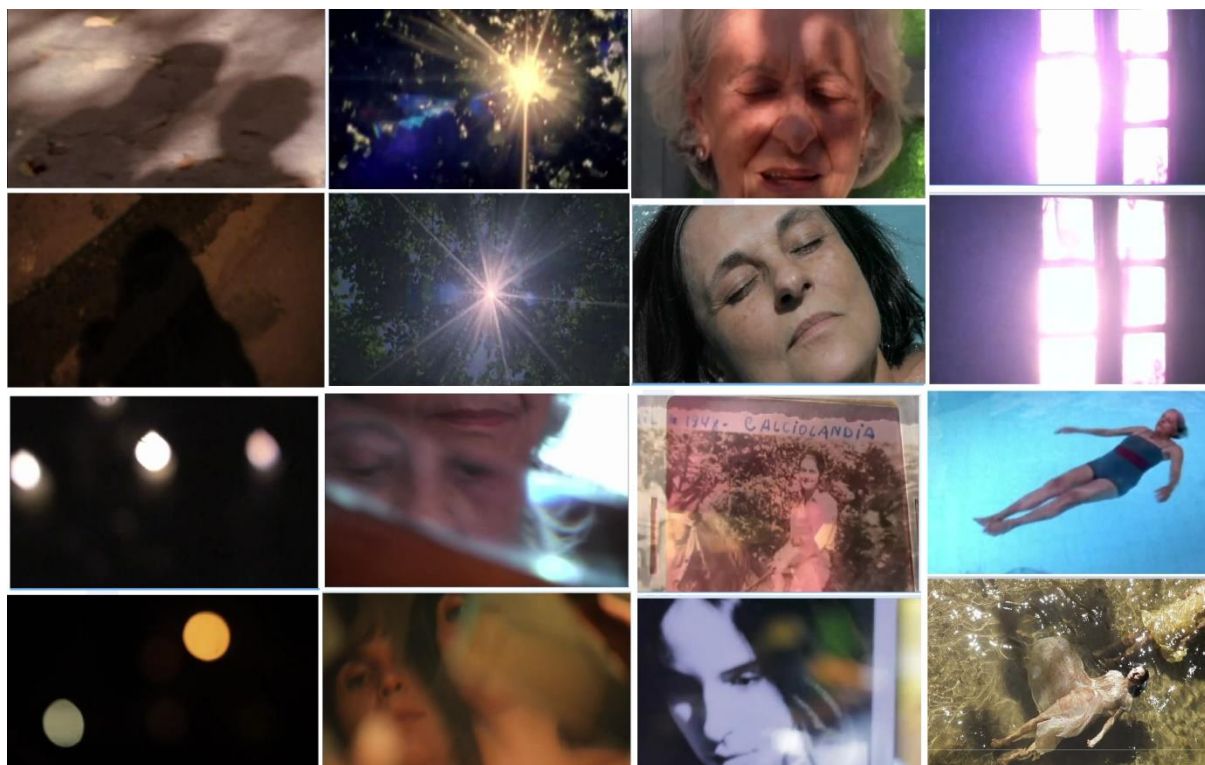


Fonte: *Olhos de ressaca* (COSTA, 2009).

Assim, além da já citada similaridade temática entre *Olhos de ressaca* e *Elena* e da caracterização dos planos, são utilizadas trilhas musicais e efeitos de som (sobretudo sons de água) comuns aos dois filmes, movimentos de câmera semelhantes, por vezes o uso de câmera na mão acompanhando o personagem.

Várias imagens presentes em *Olhos de ressaca* são bastante semelhantes às produzidas para *Elena*, como a captação de sombras dos personagens e a filmagem através do reflexo em espelhos e outras superfícies, além de depoimentos dos personagens com os olhos fechados (em *Olhos de ressaca*, a imagem dos avós de Petra está na tela e a fala surge em voz *off*, enquanto em *Elena*, a fala de sua mãe é captada com som direto), luzes difusas ou estouradas, imagens e som da água, a inserção de imagens de arquivo, vídeos familiares, bem como fotografias postas em tela com movimentação de câmera, iluminação específica ou em efeito de transição com outras imagens. A diretora faz uso de imagens texturizadas, com granulação, representando características da turbidez das memórias, seu aspecto não totalmente delineável, dotadas de imprecisões.

Figura 31 – Imagens dos dois filmes dirigidos por Petra Costa. Em cada um dos oito pares de fotogramas, a imagem de cima está presente em *Olhos de ressaca* e a de baixo foi extraída do documentário *Elena*. No quarto par, em que há uma janela iluminada, a mesma imagem é utilizada nas duas obras.



Fonte: *Olhos de ressaca* (COSTA, 2009).

O primeiro filme da dinamarquesa Lea Glob, o curta-metragem, de 2011, *Encontro com papai Kasper Cartola* (*Modet med min far Kasper Hojhat*), apresenta diversas similaridades com o filme *Elena*. Conforme destacamos, tal fato deve ter embasado a escolha do Festival Internacional de Cinema Documentário de Copenhagen em estabelecer que Petra Costa e Lea Glob trabalhariam juntas na concepção de um novo documentário, resultando na feitura de *Olmo e a gaivota*.

Assim como *Elena*, o curta-metragem de Glob constitui-se como *documentário de busca*, uma das modalidades do chamado *documentário em primeira pessoa*, denominado dessa forma por Jean-Claude Bernardet em texto no qual analisa 33 (2002), de Kiko Goifman, e *Passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut, duas das primeiras produções documentais nacionais baseadas na experiência pessoal de grande reconhecimento e destaque do começo dos anos 2000, sobre as quais há diversas pesquisas acadêmicas.

Esses filmes são dois projetos pessoais, que se iniciam sem a certeza de que terão êxito ao final, não havendo praticamente preparação anterior, com o documentário constituindo-se a partir do registro do processo de pesquisa e ambos apresentando certo risco: no caso de Kiko Goifman, a possibilidade de prejudicar seu relacionamento com sua mãe adotiva, já que seu

filme retrata a procura por sua mãe biológica, e, com Sandra Kogut, o receio de que tivesse que abrir mão da nacionalidade brasileira para a conquista do almejado passaporte húngaro (BERNARDET, 2014).

Elena pode ser lido com base em tal definição, considerando o mergulho de Petra Costa, durante o processo de realização do filme, no passado da irmã, com a qual conviveu somente até os sete anos. A diretora vai aos arquivos de família, entrevista diversas pessoas que conviveram com Elena e viaja até Nova York, inclusive junto com sua mãe, indo ao apartamento no qual moraram, ao hospital para o qual Elena foi socorrida, realizando um percurso à procura de reconstituir para si a identidade da irmã e firmar a sua própria.

Movimento bastante semelhante ocorre em *Encontro com papai Kasper Cartola*. Os pais da diretora separaram-se quando esta tinha somente dois anos de idade, crescendo sem contato com o pai e sem notícias, imaginando que ele teria, quem sabe, fugido para o mar, como ouvimos em voz *over*.

Quando a diretora tem 18 anos, um fato irrompe o cotidiano e desdobra-se em outros acontecimentos. A mãe faz-lhe uma visita. Visivelmente inquieta, sem saber o que fazer com as mãos, conta que o pai de Lea Glob estava morto, havia se enforcado na prisão em que permaneceu por 14 anos. Em *Encontro com papai Kasper Cartola*, Glob busca resgatar a imagem de seu pai, reconstituir essa parte da própria história e delinear a identidade paterna, fazendo entrevistas, levantando material de arquivo e, sobretudo, por meio do que lhe restou, os objetos por ele deixados, os espaços que habitou.

O filme de Glob é, portanto, um documentário pessoal, autobiográfico, pautado em uma narração memorialista, que conta seu passado, desde a infância, por meio de uma narrativa de temporalidade predominantemente linear, tendo como centro a morte do pai e, a partir desse evento, delineando os acontecimentos anteriores e posteriores. A diretora faz uso do recurso da voz *over* e coloca-se em cena, desde a primeira imagem, conforme se dá também no longa-metragem de Petra Costa.

Uma diferença importante entre o curta-metragem realizado por Lea Glob e os filmes *Elena* e *Olmo e a gaivota* é que não há, por parte da diretora, um privilégio à exposição da interioridade. O conteúdo da narração pauta-se, sobretudo, no relato de acontecimentos, em descrições, na exposição de textos de escritos pessoais e oficiais. Há muitos planos abertos, principalmente de espaços externos, e os personagens também não são filmados de perto, como ocorre nos filmes de Petra Costa, ou mesmo, em parte, no filme *Olmo e a gaivota*. Predomina o uso de câmera fixa, havendo pouco uso de trilha. Somente os objetos de seu pai são filmados com proximidade, a fim de destacar os detalhes.

Figura 32 – Lea Glob coloca-se em cena.



Fonte: Encontro com papai *Kasper Cartola* (GLOB, 2011).

Figura 33 – Planos abertos no enquadramento de espaços externos e personagens.



Fonte: Encontro com papai *Kasper Cartola* (GLOB, 2011).

A voz over no filme de Lea Glob é muito presente, ouvida a todo tempo, mas nunca em captação direta nas cenas ou mesmo enquanto voz *off*, no extracampo. A documentarista faz algumas entrevistas a fim de obter informações sobre o seu pai, com seu avô materno, sua mãe, o diretor da prisão em que o pai esteve preso, o oficial de condicional, conversa com uma mulher

que o visitava frequentemente, mas todas essas falas são absorvidas pela voz *over*, o conteúdo de cada uma delas é relatado na narração, a palavra não é concedida aos personagens entrevistados, mesmo quando os vemos em cena.

Tal característica leva-nos a dois conceitos abordados pela teoria narrativa: cena e sumário. De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988, p. 233), a cena constituiria “a tentativa mais aproximada de imitação, no discurso, da duração da história”, sendo uma condição posta pelos autores como *a priori* a “reprodução do discurso das personagens, com respeito integral das suas falas e da ordem de seu desenvolvimento”, sem que o narrador abra mão completamente de “suas prerrogativas de organizador e modelizador da matéria diegética”, controlando “discretamente o desenrolar da *cena*”.

Conforme observamos, no documentário de Glob não ocorre a reprodução dos discursos, mantidos de maneira integral, o que seria condição prévia, ao considerar-se o entendimento mais geral sobre o conceito de cena. A diretora opta por manipular a velocidade temporal, fazendo uso da estrutura sumária como recurso narrativo, ou seja, de redução, resumo, compressão do tempo diegético (REIS; LOPES, 1988), e da exposição dos elementos que compõem a cena ao inserir os personagens em tela, interagindo consigo, mas exercer maior controle sobre a narrativa, selecionando tais discursos e reproduzindo o teor dessas falas após o filtro via narração e não por exposição direta de suas vozes.

Também em *Olmo e a gaivota*, a voz *over* é utilizada como recurso essencial. Se, em *Encontro com papai Kasper Cartola* e em *Elena*, as realizadoras dos documentários, numa narração em primeira pessoa, colocam-se para o espectador, em *Olmo e a gaivota* quem cumpre esse papel é a protagonista Olívia Corsini e não uma das diretoras, Petra Costa ou Lea Glob, apesar de termos acesso a tais vozes no extracampo (voz *off*), durante breves momentos de interação.

Olívia Corsini é personagem do documentário expondo suas vivências, tendo produzido um diário em áudio, gravado a pedido das diretoras, narrando seus sentimentos no decorrer da gravidez e participando ativamente da concepção das cenas sobre sua própria vida, discutindo o que seria encenado a fim de manter a verossimilhança com o modo que, de fato, agia em seu cotidiano, assim como seu companheiro Serge Nicolai.

Com a opção das diretoras por compor o filme a partir do uso da voz *over*, a protagonista de *Olmo e a gaivota* narra para o espectador, como se fosse para si mesma, em primeira pessoa, sua experiência durante a gestação sendo não apenas um sujeito documentado pelas realizadoras, mas colaboradora, dando ao filme um viés não apenas biográfico, mas

possibilitando, por essa leitura, *e apenas por ela*, aludirmos à presença de elementos autobiográficos no documentário.

Cabe mencionar o destaque dado por Consuelo Lins (2007, p. 151) ao uso da voz feminina, pois, de acordo com a autora, “se hoje a narração em *off* feita por uma mulher pode parecer banal é fundamental lembrar que esse procedimento inexistia na tradição do cinema documental”. Como vimos, a ênfase na centralidade da representação do feminino como elemento basilar dos documentários é uma opção das realizadoras.

O uso da voz *over* em filmes pessoais é um recurso que vem sendo muito utilizado. Nos dois longas-metragens de nosso *corpus*, constitui mais uma ferramenta importante na construção narrativa por sua característica de condução do olhar do espectador, sendo possível, na junção imagem-narração, uma infinidade de produções de efeitos de sentido. Tal recurso, que por muito tempo esteve fora de uso por ser considerado “intervenção excessiva”, vem sendo recuperado em produções contemporâneas a serviço de uma construção, por vezes mais ensaística.

A narração em voz *over* desempenha uma função relevante, principalmente, nos documentários autobiográficos. Philippe Lejeune (2014a) dedica um tópico de seu livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* à reflexão sobre cinema e autobiografia, admitindo a existência do cinema autobiográfico, fazendo ponderações e caracterizando-o. A questão do “valor de verdade” é posta como o problema principal, não sendo possível pedir que o cinema mostre o passado do autor, podendo apenas “evocá-lo ou reconstituí-lo”, problema que não existiria na literatura:

a escrita não tem esse problema, pois o significante (a linguagem) não tem nenhuma relação com o referente. A lembrança de infância escrita é tão ficcional quanto a lembrança de infância reconstituída no cinema: mas a diferença é que posso acreditar e fazer acreditar que é verdadeira quando a escrevo, pois a linguagem não imita a realidade. No cinema, em contrapartida, a inautenticidade do artefato torna-se perceptível porque, a rigor, uma câmera teria podido registrar, outrora, a realidade do que, aqui, é representado por simulacro. Assim, a “superioridade” da linguagem se deve antes a sua capacidade de fazer esquecer seu aspecto ficcional do que a uma aptidão especial para dizer a verdade. O cinema tem a desvantagem de *poder* ser documental e a imagem, a desvantagem de estar sempre ligada a uma realidade. A criança que deve representar minha infância, o adulto a quem delego meu papel, as cenas que reconstituo não são de fato a realidade que querem ser. (LEJEUNE, 2014a, p. 264, *grifo do autor*).

Ao discorrer sobre maneiras para contornar essa dificuldade, que ocorreria apenas em relação à representação do passado, por ser possível ao cineasta registrar o presente e armazenar

imagens para montagem posterior, bem como utilizar arquivos, vídeos, fotografias e outros vestígios para compô-lo em cena, Lejeune destaca o uso da narração como recurso: “do mesmo modo que o cinema pode, filmando o presente ou utilizando fotos, atingir um valor de verdade, ele pode remediar sua relativa incapacidade de dizer ‘eu’ utilizando a voz *off*” (LEJEUNE, 2014a, p. 268). Tal recurso permitiria “recuperar a confiança cega que temos na linguagem articulada e também expressar relação com o passado que a imagem por si só tem dificuldade em mostrar” (2014a, p. 265).

Devido à importância da voz *over* na constituição dos nossos objetos de pesquisa, começamos pelo modo como o pesquisador descreve esse recurso, referindo-se a uma voz externa, que apresenta uma função narrativa. Lejeune utiliza um termo corrente, que seria, na verdade, a “narração em *off*”, sem considerar suas especificidades em seu uso técnico no âmbito da produção fílmica. Voz *off* designa a voz de um personagem que está em cena, mas não é enquadrado pela câmera, tratando-se, portanto, de uma voz extracampo. Essa se diferencia da voz *over*, a voz de alguém que não está em cena, uma voz que é acoplada às imagens posteriormente, durante o processo de edição e montagem.

Tal diferenciação é importante, pois em *Olmo e gaivota* essas duas modalidades de vozes dos personagens aparecem e desempenham funções bastante distintas. A voz *off* evidenciada no documentário é a da diretora Petra Costa, que está presente no local das gravações, por trás das câmeras, e intervém nas cenas, fala com os personagens, sem aparecer em momento algum, quebrando o fluxo narrativo e demonstrando para o espectador que a direção e a encenação são componentes do filme, que não se está diante de um simples “registro do real”, mas de uma construção narrativa.

A voz *over* que ouvimos durante todo o filme é da protagonista Olívia Corsini, segundo já posto. Em *Elena*, a voz *over* constitui-se como elemento fundamental, considerando a estruturação do documentário nos moldes de uma narração epistolar, o que também detalharemos.

Voltando especificamente ao filme *Encontro com papai Kasper Cartola*, temos a utilização de imagens de arquivos familiares como outro elemento de contato tanto com *Elena* quanto *Olmo e a gaivota*. Ouvimos na narração do curta-metragem que Lea Glob teria poucas fotografias de sua infância, mas algumas imagens são aproveitadas no filme, inclusive uma que teria sido captada por seu pai, em que ela olha para fora do quadro, mas afirma não conseguir lembrar-se dele.

Figura 34 - Fotografias da infância de Lea Glob.



Fonte: *Encontro com papai Kasper Cartola* (GLOB, 2011).

Além de observável no filme *Elena*, vemos que Lea Glob também valoriza a exposição da palavra grafada, colocando em cena imagens do diário de sua mãe, de cartas enviadas por seu pai, para sua mãe e para outra mulher, cartões de condolências, um poema datilografado que seu pai havia escrito sobre ela, recortes de jornais nos quais há referência à atuação de seu pai no circo, quando exercia a função de mágico, e de roubos dos quais participou, o que o levou a ser preso, além de registros oficiais, por meio de arquivos aos quais Lea Glob teve acesso após o falecimento do pai.

Figura 35 – Registros pessoais, jornais e fontes oficiais.



Fonte: *Encontro com papai Kasper Cartola* (GLOB, 2011).

Será nesses arquivos em que a diretora irá encontrar uma foto de seu pai, imagem que não tinha visto antes, portanto, seu primeiro contato direto com o registro real da fisionomia paterna, conforme a narração, na qual Glob observa parecer-se com ele. Também será por meio de um documento oficial que a diretora encontrará a descrição de como o corpo de seu pai foi encontrado em sua cela, após morrer, enforcando-se com um lençol, trecho também incluso na narração.

Figura 36 – Fotografia do pai de Lea Glob localizada em arquivo.



Fonte: *Encontro com papai Kasper Cartola* (GLOB, 2011).

Apesar de o documentário *Elena* possuir uma gama de imagens produzidas especificamente para o filme, o uso de imagens de arquivo é tão extenso, que também podemos nos referir a uma aproximação à classificação como *filme de compilação* ou *filme de arquivo*, tendência das produções documentais destacada pelo crítico Carlos Alberto Mattos (1997). A reunião e ordenamento da imensa quantidade de materiais de arquivo (impressos, em áudio e em vídeo) relacionados à irmã Elena Andrade foi o primeiro passo de Petra para a realização do filme. Em *Olmo e a gaivota*, mesmo não havendo grande aproveitamento desse tipo de imagens, elas também são utilizadas.

Consuelo Lins e Luiz Augusto Rezende (2010) relatam que a prática artística do uso de imagens de arquivo dá-se, no cinema, a partir dos anos de 1920, citando os russos Esther Shub

e Dziga Vertov como exemplos célebres, tendo, mais à frente, nos anos de 1950, Alain Resnais e Chris Marker, e já pelos anos de 1970, Orson Welles e Guy Debord, ressaltando a intensificação do uso desse tipo de imagem no documentário contemporâneo, mesmo de imagens de anônimos, disponíveis na internet ou arquivos de programas televisivos, utilizadas, especialmente, em filmes ensaísticos.

Os autores ressaltam a característica do arquivo como “sempre algo em construção, intrinsecamente ligado ao presente” (LINS; REZENDE, 2010, p. 590), e partem do conceito de “imagem-arquivo”, de Didi-Huberman, para afirmar que tais imagens dizem pouco antes de serem montadas, postas em relação a outros elementos, imagens, temporalidades, textos e depoimentos (p. 590). Ambos compreendem que “tornar nova uma imagem é, então, descobrir elementos latentes, que não eram ‘visíveis’ à época de sua captação” (p. 594), bem como “rediscuti-la, inseri-la em um contexto histórico diferente, mudar a direção de seu discurso, confrontá-la com outras perspectivas” (p. 595).

A maior parte dos arquivos utilizados em *Elena*, assim como os que foram inclusos na montagem de *Olhos de ressaca* e *Olmo e a gaivota*, são imagens pessoais, filmes familiares produzidos em um contexto privado e não com intento de ampla divulgação. Menosprezado há anos atrás, o filme familiar dispõe atualmente de um reconhecimento como documento, conforme Roger Odin (2008).

Odin (2008) afirma que, ocasionalmente, os filmes caseiros eram tratados com certa banalidade, muitas vezes nem chegavam a ser revelados e, após a inserção do vídeo, nem sempre o material gravado era visto em sua totalidade, gravações realizadas, em geral, com o intuito de guardar recordações, inscrevendo-se em um processo de rememoração coletiva ou individual de âmbito familiar e em um modo de leitura privado.

O mesmo ocorre, atualmente, com a produção de imagens digitais, pois fotografias e vídeos são produzidos em excesso, mas uma enorme quantidade de tais registros é esquecida, excluída, nunca revista ou utilizada de modo prático.

Por depoimento de Petra Costa, sabe-se que, a princípio, o documentário *Elena* foi pensado como uma ficção, na qual a diretora iria incorporar a memória de sua irmã. O enredo inicial seria baseado em uma protagonista perturbada por uma memória em que se fala de suicídio. Durante todo o filme, ouviríamos vozes, dando a impressão que a personagem iria se matar, até que, ao final, seria revelado que a morte já ocorreu e que fora a morte da irmã.⁴⁷

⁴⁷ Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena*.

Petra Costa relata que muda de concepção sobre o filme, decidindo passar da forma ficcional ao documentário, após encontrar e assistir às imagens de arquivo. De acordo com a diretora, foi uma surpresa a descoberta dos filmes familiares, pois a maior parte do material estava esquecida na garagem da casa de sua mãe, mofando, registros que ela nunca havia visto, horas de gravações concentradas, sobretudo, no início dos anos de 1980.⁴⁸

Figura 37 – Imagens de arquivo de Elena utilizadas no documentário.



Fonte: *Elena* (COSTA, 2012).

Com o encontro das imagens, Petra Costa começa a editá-las, entrevista muitas pessoas, inclusive em Nova York, têm acesso a outras imagens de arquivo de sua irmã cedidas por amigos, como a do teste de *casting* e de Elena dançando durante um curso de férias na Hungria, e o filme passa a encaminhar-se para se tornar uma biografia de Elena, ocorrendo o retorno da imagem de Petra no documentário, como personagem, apenas no último ano de feitura, dos três necessários para a realização, havendo, ao final, uma aproximação com a ideia inicial que tivera.⁴⁹

Tudo o que é posto diante da câmera é convertido em objeto passível de leitura, de acordo com Roger Odin (2008, p. 206-207), que descreve o modo como o espectador porta-se diante de um filme de uma família que não é a sua: a partir de uma leitura superficial, por só

⁴⁸ Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena*.

⁴⁹ Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena*.

poder se ater ao que está nas imagens, o que traria como negativo o fato de impedir a compreensão de determinados planos e ações, mas como fator positivo não haver constrangimento ocasionado pelo vínculo a uma leitura familiar. Por outro lado, salienta o autor, os membros da família veem nas imagens bem mais do que elas representam para um olhar estrangeiro, pois coisas banais podem ter significações distantes de sua leitura mais comum.

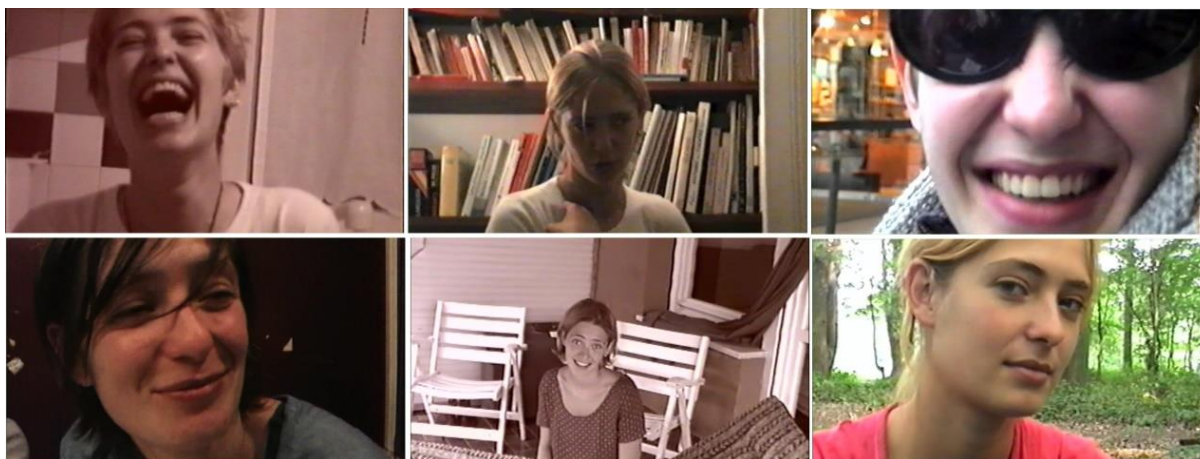
Odin (2008, p. 210-211) destaca a relação afetiva especial que se estabelece entre esse tipo de imagens e o espectador, que, geralmente, identifica-se com elas, pois poderia ter sido o sujeito que as filmou, o que lhe daria a sensação de serem também um pouco suas, uma relação pautada por um poder de sedução e atração, certa magia, que distingue totalmente as imagens familiares do material de reportagens ou de documentários tradicionais, causando, inclusive, um “bloqueio” a uma leitura em termos de veracidade, já que, por suas características intrínsecas, serem amadoras e para uso privado, vemo-las com maior confiança, sem questionamento de sua autenticidade.

Apesar de não se caracterizar como filme de compilação, *Olmo e a gaivota* também faz uso de filmes familiares. Em debate sobre o documentário, quando de seu lançamento no Brasil, no Festival do Rio, em 2015, Daniel Varotto, assistente de direção, faz referência a uma das funções dos filmes de arquivo na obra: a “construção de uma identidade de atriz”, observando que nas imagens que tiveram acesso, de arquivo pessoal, Olívia já demonstrava ter consciência do próprio corpo, de seu poder de representação na imagem, posicionando-se para a câmera.⁵⁰

As colocações de Varotto revelam a intenção, o olhar que deu direcionamento à escolha, à compilação e ao ordenamento das imagens de arquivo pessoal de Olívia Corsini, utilizadas na composição do principal trecho de memória da personagem: havendo ênfase na atuação, em uma atitude mais performática.

⁵⁰ Informação verbal extraída de vídeo *Olmo e a gaivota – bate-papo com a equipe*. Festival do Rio 2015. CineEncontro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7_sJrvJii9M>. Acesso em: 23 nov. 2016.

Figura 38 – Algumas imagens de arquivo pessoal de Olívia Corsini utilizadas no filme.



Fonte: *Olmo e a gaivota* (COSTA; GLOB, 2015).

No entanto, sendo um filme em que a representação da vida da personagem no mundo histórico é mesclada de modo bastante ambíguo com o que é fruto de encenação, criação, inserção ficcional, acreditamos que a utilização das imagens do arquivo pessoal de Corsini é significativa, sobretudo no sentido posto por Odin, de impregnar o documentário com um forte elemento de autenticidade.

A memória é ainda acessada pela espacialidade. Conforme temos em *Elena*, a visita a espaços representativos, espaços de memória, é extremamente relevante em *Encontro com papai Kasper Cartola*. Em seu longa-metragem, Petra Costa, juntamente com sua mãe, vai ao apartamento no qual moraram em Nova York, até o hospital para onde Elena foi socorrida, locais sobre os quais Li An dá seu depoimento, contando detalhes sobre o dia da morte de sua filha.

No curta-metragem de Lea Glob, predomina a visita aos espaços que denotam a presença do pai, mas os quais Glob não conhecia. A representação de um deles por meio de sua recriação como recurso rentável para a *mise-en-scène* é elemento fundamental do documentário. Glob vai até o apartamento deixado pelo pai, do qual só toma conhecimento pouco tempo depois de sua morte, recebendo a chave pelos correios, e percorre os espaços, observa os objetos, tentando, a todo tempo, conseguir mais elementos para a elaboração da imagem dele.

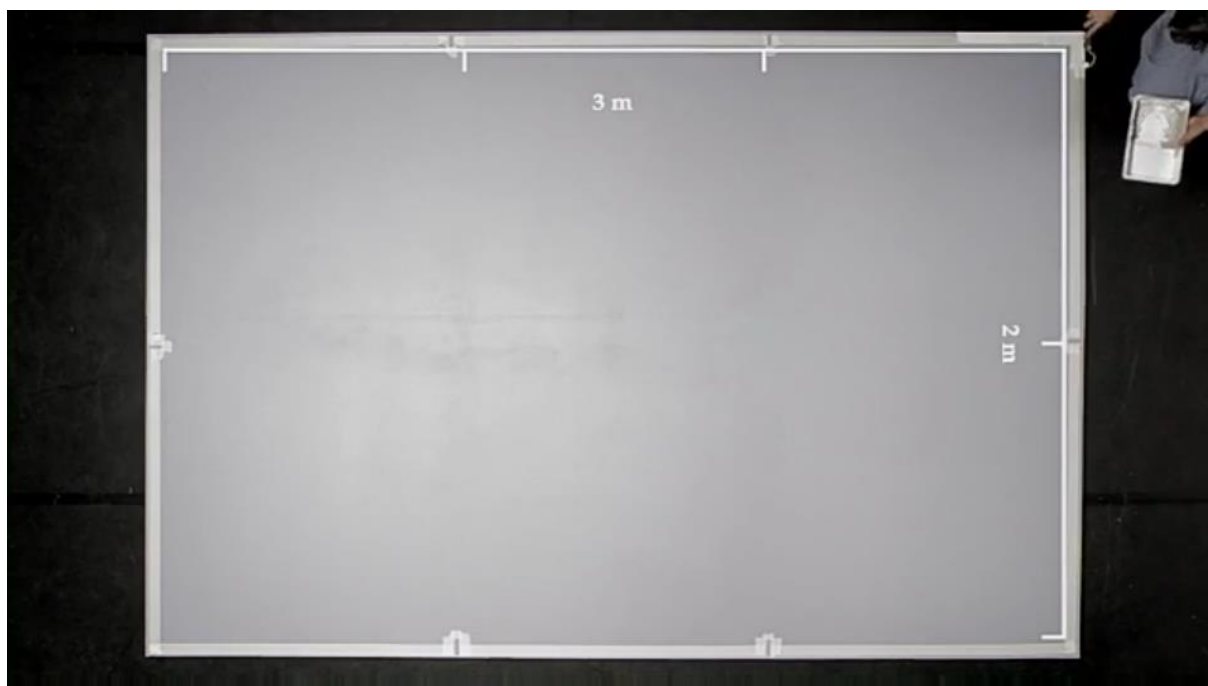
A respeito da visita ao apartamento, Glob chega a comentar na narração que o lugar não parecia abandonado por alguém que queria morrer, revelando uma imagem bastante comum, difundida social e culturalmente, a respeito daqueles que cometem suicídio: que os sinais de tal intenção sejam expressivos, indicando a sua desistência da vida, o que não ocorre em grande parte dos casos.

Com a ida até o apartamento, a realizadora, juntamente com sua mãe, empacota em caixas os pertences do pai, levando-os consigo, objetos que constituem os principais elementos cênicos utilizados por Glob na estruturação narrativa do documentário e na construção fragmentária e gradual da imagem paterna.

A diretora visitará também a cela em que seu pai esteve por tantos anos e na qual se suicidou. São as cenas finais do documentário: primeiramente, um homem ao telefone, informando-se sobre o número da cela em que Kasper Sorensen esteve preso e, em seguida, Lea Glob entrando nesse espaço, caminhando dentro da cela, percorrendo-o com os olhos, visivelmente emocionada.

Desde os primeiros momentos do documentário, deparamo-nos com a representação do espaço da cela, mas só nos damos conta disso no decorrer da narrativa. O filme começa com Lea Glob pintando as laterais de um grande tablado retangular, visto de cima, que mede dois metros por três, informações que vemos em marcações na imagem e são reforçadas pelas primeiras palavras da narração em voz *over*: “Esse quarto tem dois metros por três. É mobiliado com uma cadeira, uma mesa, uma cama e uma porta sem maçaneta.” Após tal menção, a narração prossegue, sem explicações imediatas a respeito da significação do espaço.

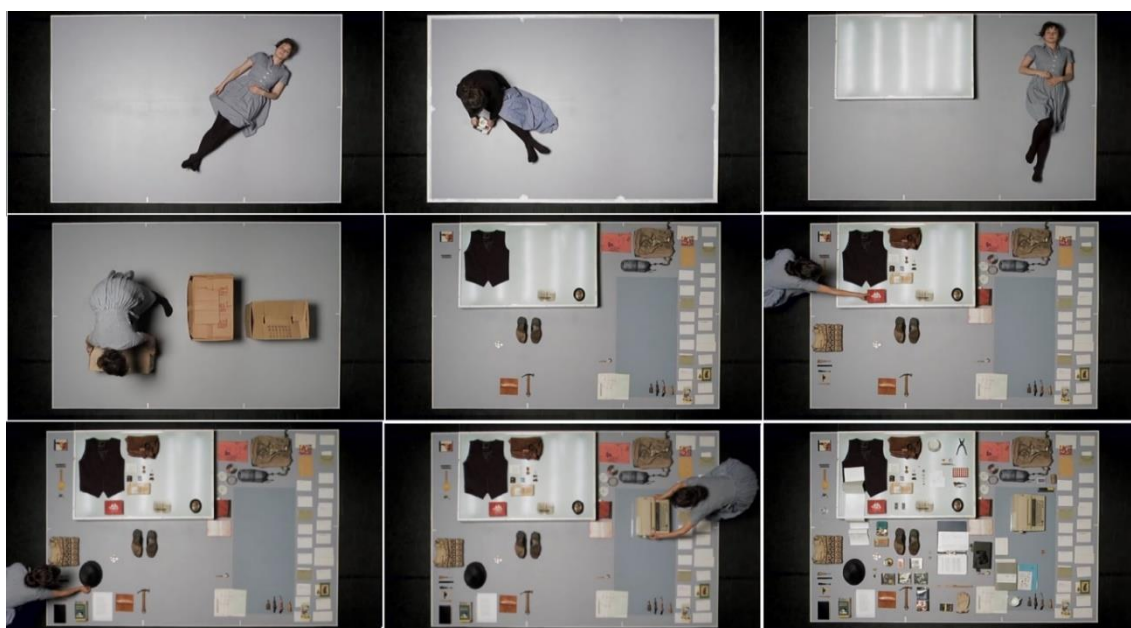
Figura 39 – Reprodução do espaço da cela do pai de Lea Glob.



Fonte: *Encontro com papai Kasper Cartola* (GLOB, 2011).

É com esse espaço que Lea Glob irá interagir, ocupando-o com o próprio corpo, reconstituindo para a câmera a experiência vivenciada por seu pai de permanecer numa cela com tais dimensões. Gradativamente, Glob vai deixando-o repleto dos objetos relacionados à memória paterna.

Figura 40 – Lea Glob preenche o espaço que representa a cela com seu próprio corpo e com objetos de seu pai.



Fonte: *Encontro com papai Kasper Cartola* (GLOB, 2011).

Figura 41 – Alguns objetos do pai de Lea Glob destacados no filme, apresentados separadamente.



Fonte: *Encontro com papai Kasper Cartola* (GLOB, 2011).

A valorização dos objetos como elementos de relevância identitária do sujeito é um recurso específico do curta da diretora dinamarquesa, não sendo explorado algo semelhante nos filmes de Petra Costa e na produção em coautoria. A busca da realizadora brasileira pelos vestígios deixados pela irmã concentra-se em seus escritos pessoais e registros em áudio e vídeo.

Em *Elena*, a diretora dá destaque na narrativa a dois objetos, mas que não são vinculados à identidade da irmã e, sim, itens de relevância afetiva, que remetem a momentos importantes da relação entre as duas: uma concha que teria ganho de presente de Elena, em seu aniversário de sete anos, quando a irmã conta que viajará para Nova York, e um cachorrinho de pelúcia escolhido por Elena para ser levado por Petra para a escola, devido à realização do *show and tell*, na manhã do dia em ocorre o suicídio.

Em *Encontro com papai Kasper Cartola*, temos também fragmentos de duas cartas de Kasper inseridos na narração, na voz de Lea Glob. Ambas trazem novas informações biográficas, mas a carta escrita para a mãe da realizadora é de grande importância narrativa por conter um relato de seu pai sobre ela:

Querida Rikke. Eu não sei como fazer as pazes com você. Eu não queria surtar daquele jeito. Eu não pretendia persegui-la naquele dia. Era como se todas as coisas que eu guardara para mim de repente tivessem entrado em curto-circuito. Já passei por sua casa muitas vezes e cheguei até a sua porta, mas saí porque não tive coragem de ver vocês duas de novo e fiquei com medo de como reagiria. Naquela época, tomei uma decisão. Eu me importava muito com você e Lea, eu não queria arruinar as coisas para você. Então eu segui meu próprio caminho. Quando lhe disse que sentia falta de Lea, você disse que ela sentia falta do pai. Eu não acredito nisso, visto que ela não me conhece. E eu não acredito que ela irá. Não mais. Quer me enviar uma foto recente de Lea e uma mecha de cabelo dela? Meu endereço é: Prisão Aarhus, Christiansgade 1, Aarhus. P.S. Eu posso ver seu apartamento da minha cela.⁵¹

Após a inserção da carta, vemos imagens feitas pela realizadora de dentro da cela do pai, através das barras da prisão, de onde era possível ver seu prédio do outro lado da rua. Glob comenta na narração que não sabia a respeito, pois na época em que a carta foi escrita, estava

51 Tradução feita a partir das legendas em inglês de cópia fornecida pela diretora Lea Glob. No original: “Dear Rikke. I don't know how to make it up to you. I didn't mean to freak out like that. I didn't mean to seek you out that day. It was as if all the things I had kept to myself suddenly short-circuited. I've passed your place many times and even gone to your door but I left because I didn't have the courage to see you two again and I was afraid of how I'd react. Around that time I made a decision. I cared so much about you and Lea that I didn't want to ruin things for you. So I went my own way. When I told you that I missed Lea, you said that she missed her father. I don't believe that since she doesn't know me. And I don't believe that she ever will. Not anymore. Would you send me a recent picture of Lea and a lock of her hair? My adress is: Aarhus Jail, Christiansgade 1, Aarhus. P.S. I can see your apartment from my cell.”

na creche e “era a garota que não tinha pai”. A frase forte da diretora revela o peso que representava para si a ausência da figura paterna na infância.

Glob remonta a imagem do pai de maneira honesta e corajosa, sem pudores em apresentá-lo com suas qualidades e falhas, tentando transmitir sua complexidade. Passa do relato da paixão entre ele e sua mãe, surgida na tenda do circo, vinte nove anos antes, mencionando por diversas vezes a atuação do pai como mágico, representada por meio de objetos deixados por ele, como sua cartola e um livro manuscrito de magia, informações que estão na narração, assim como o trecho de carta enviada para a mulher que o visitava na qual menciona um convite para um congresso de mágicos.

A diretora não suprime, contudo, a sua vida fora da lei, os motivos que o levaram à prisão, os roubos que teriam ocorrido em várias ocasiões, estando, inclusive, no relato do avô materno a informação de nunca ter gostado de Kasper por este ter roubado as joias da avó de Lea na primeira vez que os foi visitar, lembrança que a mãe da diretora teria reprimido.

Vimos no documentário um quadro pintado pelo avô de Lea Glob, bastante simbólico por ser um retrato dos pais da diretora e, segundo informação da voz *over*, representar, para o avô que o pintou, as “mulheres que tentam salvar homens sem esperança.

Figura 42 – Quadro pintado pelo avô de Lea Glob.



Fonte: *Encontro com papai Kasper Cartola* (GLOB, 2011).

Por sua vez, o mergulho de Petra Costa nos arquivos familiares levou-a não apenas a imagens da irmã das quais não tinha conhecimento, mas também a imagens de sua primeira infância:

PETRA: Se eu não tivesse encontrado essas fitas, eu nunca saberia que eu fiz parte de uma família feliz, assim, feliz e unida, né? Foram três anos que tem imagens que parecia que era uma família extremamente feliz e é algo de que eu não tinha nenhuma memória e de que ninguém tinha me falado desse período (informação verbal).⁵²

O relato da diretora leva-nos a recordar as colocações de Mikhail Bakhtin sobre o que ignoramos de nossa própria biografia, sobretudo em nossa infância, algo pertinente também para o processo de construção do filme sobre a figura do pai, vivenciado por Lea Glob:

Uma parte considerável da minha biografia só me é conhecida através do que os outros - meus próximos - me contaram, com sua própria tonalidade emocional: meu nascimento, minhas origens, os eventos ocorridos em minha família, em meu país quando eu era pequeno (tudo o que não podia ser compreendido, ou mesmo simplesmente percebido, pela criança). Esses elementos são necessários à reconstituição um tanto quanto inteligível e coerente de uma imagem global da minha vida e do mundo que a rodeia; ora, todos esses elementos só me são conhecidos – a mim, o narrador da minha vida - pela boca dos outros heróis dessa vida. Sem a narrativa dos outros, minha vida seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida dos valores que asseguram a *unidade biográfica*. (BAKHTIN, 1997, p. 168-169, *grifos do autor*).

⁵² Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena*.

Figura 43 – Imagens de arquivo da primeira infância de Petra Costa utilizadas no documentário.



Fonte: *Elena* (COSTA, 2012).

Considerando as poucas lembranças diretas que as diretoras, Petra Costa e Lea Glob, têm dos familiares falecidos que retratam em seus filmes, e com os quais conviveram por poucos anos, já tendo decorrido muito tempo quando produzem suas obras, é da confiança em memórias alheias e por meio da coleta de vestígios desses personagens que suas histórias são construídas e é possível contá-las, relação de confiança posta em destaque por Umberto Eco (1994, p. 137-138):

Ninguém vive no presente imediato, ligamos coisas e fatos graças à função adesiva da memória pessoal e coletiva (história e mito). Confiamos num relato anterior quando, ao dizer “eu”, não questionamos que somos a continuação natural de um indivíduo que (de acordo com nossos pais ou com o registro civil) nasceu naquela determinada hora, naquele determinado ano e naquele determinado local. Vivendo com duas memórias (nossa memória individual, que nos habilita a relatar o que fizemos ontem, e a memória coletiva, que nos diz quando e onde nossa mãe nasceu), muitas vezes tendemos a confundi-las [...]. Esse emaranhado de memória individual e coletiva prolonga nossa vida, fazendo-a recuar no tempo, e nos parece uma promessa de imortalidade.

Em *Elena*, a recorrência de registros escritos é em tal proporção que podemos falar que a escrita, especificamente a escrita de si, transfigura-se em personagem, como vislumbra ser possível a autora Rúbia Mércia (2013), tornando-se um elemento estruturante. O filme é composto, como material aproveitado na voz *over* e através de imagens fragmentárias, de

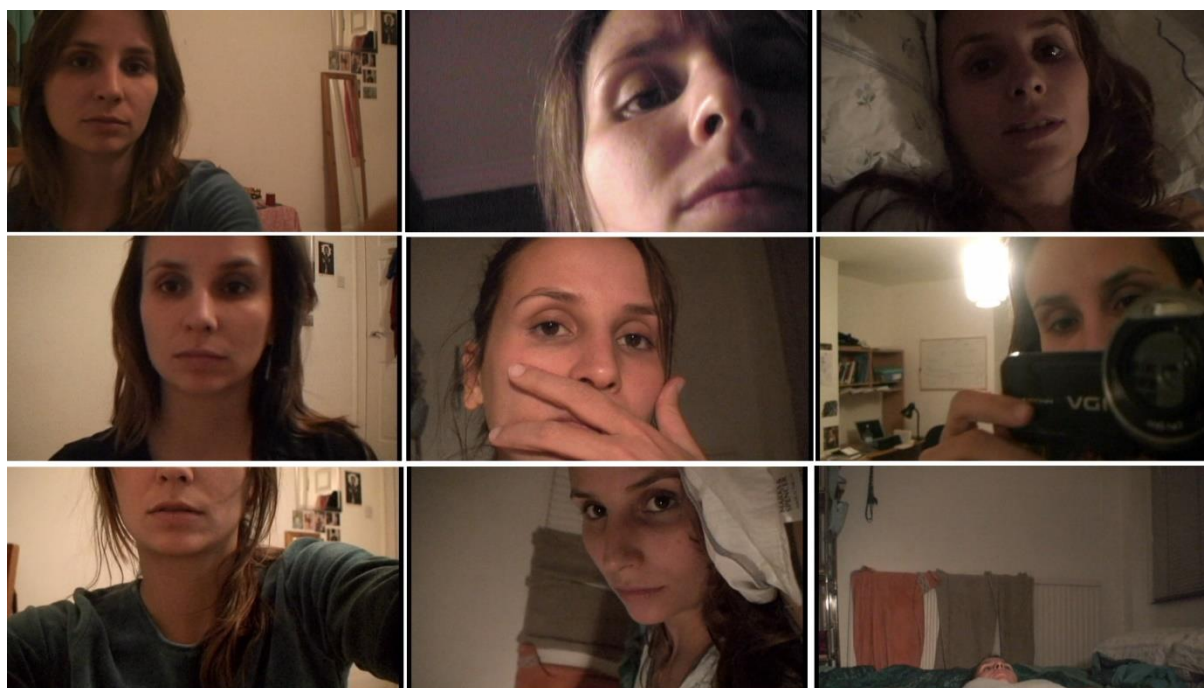
diários, agendas, imagens de uma espécie de diário em vídeo gravado por Petra Costa, entre os 22 e os 24 anos, bem como os áudios enviados por Elena para a família quando estava em Nova York, materiais diversos produzidos por Petra, Elena e Li An, amplamente utilizados no documentário.

Figura 44 – Imagens de escritos pessoais, agendas e diários utilizados no filme.



Fonte: Elena (COSTA, 2012).

Figura 45 – Imagens do vídeo diário de Petra Costa utilizadas no filme.



Fonte: Elena (COSTA, 2012).

Os áudios em fita cassete enviados por Elena para a família, segundo a narração, por não gostar da própria letra, levam-nos a outras duas questões postas por Mércia (2013): as relações com “a distância, com a ausência, com os deslocamentos do outro, com a saudade” e o “desencadeamento de percepções” a partir da interação com o espaço. Podemos dizer, que uma das motivações para a realização do documentário é a necessidade de Petra Costa em lidar com a falta da irmã, mas, além disso, parte do filme também retrata a existência desses sentimentos enquanto Elena ainda era viva, devido à sua mudança para os Estados Unidos, revelando um pouco de como era lidar com eles diante de um temporário rompimento da convivência.

Além da carta, os diários também tiveram papel relevante na constituição do filme *Elena*, utilizados com muito mais intensidade do que a menção feita por Lea Glob em seu curta-metragem. A manutenção de registros íntimos constituía prática comum no núcleo familiar de Petra Costa e diversas construções cênicas tomam como base esse material.

De acordo com a diretora, eles compõem a gênese do documentário: seus diários, a descoberta dos escritos de sua irmã, bem como seu contato inicial com a personagem shakespeariana Ofélia, ainda em sua adolescência, quando Petra Costa faz uma cena para a companhia *Teatro da vertigem*, a partir do tema “O livro da vida”:

PETRA: A ideia era antiga. Ela vem um pouco inspirada com essas imagens que são uma homenagem à Ofélia. Ela veio do meu primeiro encontro com a Ofélia, quando eu li *Hamlet*, aos 17, 18 anos, que coincidiu com o meu primeiro encontro com os diários da Elena. E eu fiz uma cena em que eu misturava trechos dos diários da Elena com trechos do meu e percebi que tinha um potencial dramático grande nessa confusão entre duas irmãs, porque foi muito impactante aos 17 anos ler diários que a Elena escreveu com a mesma idade e ver que a gente se identificava com muitas questões, que eu acho que são questões já presentes na Ofélia. (informação verbal).⁵³

Os diários também representam uma das primeiras formas de manifestação da escrita autobiográfica. Philippe Lejeune (2014a, p. 299, *grifo do autor*) estende-se ao tratar do diário como uma das modalidades da escrita de si, definindo-o como “uma *série de vestígios datados*”, destacando o simbolismo da escrita manuscrita pela própria pessoa, “com tudo o que a grafia tem de individualizante”, comparando-o ao valor das obras de arte por só existirem em único exemplar (p. 301) e enumerando suas diferentes funções: conservar a memória; fixar o tempo passado, apreendendo o futuro que se esvanece; expressar as emoções com total liberdade; conhecer-se, permitindo olharmo-nos com distanciamento; auxiliar em tomadas de decisões,

⁵³ Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena*.

pois os vestígios deixados podem ser repensados; buscar apoio; e possibilitar o exercício criativo.

Manuel Alberca (2010, p. 15) esclarece que a escritura dos diários, principalmente na segunda metade do século XX, deixou de ser uma prática cultural burguesa, estendendo-se a outras classes sociais a partir da expansão e da obrigatoriedade do ensino, aumentando a motivação familiar quanto maior a presença da cultura escrita no ambiente doméstico.⁵⁴

Lejeune (2014a, p. 301) corrobora, informando que “a destinação dos diários variou muito ao longo da história. No início, os diários foram coletivos e públicos, antes de entrarem também na esfera privada, depois individual, e, enfim, na mais secreta intimidade”, servindo para “construir ou exercer a memória de seu autor (grupo ou indivíduo)”, mas com conteúdo variável de acordo com sua função, já que qualquer atividade humana pode ser motivadora da manutenção de um diário.

Sobre o diário íntimo, especificamente, Alberca (2010) ressalta que tal hábito não poderia ser considerado algo natural ou espontâneo, definindo o fato de mantê-lo como uma prática cultural estimulada socioculturalmente e transmitida, sobretudo, pela influência familiar, círculo de amizades e, em menor grau, pelos diários publicados, como o de Anne Frank. Além disso, a maioria dos diários íntimos teria início na adolescência, momento que haveria certa “predisposição psicológica” para tal prática, considerada como “a idade das contradições e das pulsões”, período de metamorfoses que resultaria na escrita do que o autor denomina como “diário de crise” (p.17).

O caderno tornar-se-ia um refúgio e protetor da identidade, um espaço de liberdade (ALBERCA, 2010, p. 11), cumprindo “uma importante função de liberação expressiva, de catarse e desabafo e de esclarecimento consigo mesma” (p. 19)⁵⁵, “capital na afirmação do sujeito, pois ajuda no descobrimento da complexidade identitária” (p. 20, tradução nossa).⁵⁶

Em *Elena*, a escrita de si apresenta-se como forma também da narração em voz over, que se estrutura nos moldes de uma carta à irmã falecida: falando para Elena, Petra fala com os espectadores e nos conta sua história e de sua família. O *filme-carta* é um tipo específico de documentário pessoal. Conforme Rúbia Mércia (2013, p. 6), essas são produções que partem

⁵⁴ No original: “En cualquier caso, la escritura del diario, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, dejó de ser un privilegio o una práctica cultural burguesa para extenderse a los estamentos populares de la sociedad como consecuencia de la extensión y obligatoriedad de la enseñanza. De igual forma, la motivación de la familia es tanto mayor cuanto más presente está la cultura escrita en el ambiente familiar.” (ALBERCA, 2010, p. 15).

⁵⁵ No original: “Con otras palabras, ¿qué función cumple el diario en esta edad? Como ya he dicho y es de sobra conocido, el diario cumple para las adolescentes una importante función de liberación expresiva, de catarsis y desahogo y de explicación consigo misma.” (ALBERCA, 2010, p. 19).

⁵⁶ No original: “el diario cumple una función capital en la afirmación del sujeto, pues ayuda al descubrimiento de la complejidad identitaria.” (ALBERCA, 2010, p. 20).

da escrita da si, do desejo de partilha, de endereçar algo ao outro (“uma imagem, um som, um desenho, um diário, um caminho, um sentimento”), “certos apontamentos que direcionam a um determinado mapa afetivo de cada realizador”, por vezes contendo “uma dimensão ensaística”, “o risco da rasura, a ação da performance para a câmera”, além de demarcarem “um processo de construção de narrativas bastante intimistas” (p. 7).

A narração da documentarista dá-se em tom de proximidade com seu interlocutor, afetuoso, sentimental, desde suas primeiras palavras: “Elena, sonhei com você esta noite” (COSTA; ZISKIND, 2013, p. 1), e assim prosseguindo por toda a narrativa, como nos demais exemplos: “Nossa mãe sempre me disse que eu podia morar em qualquer lugar do mundo, menos em Nova York” (p. 2), “Queriam que eu te esquecesse, Elena” (p.2), “Mas eu volto pra Nova York na esperança de te encontrar nas ruas (p.2)”, “Na verdade, nosso pai sempre diz que eu e você herdamos esse sonho de fazer cinema da nossa mãe” (p. 5).

Rúbia Mércia (2013, p. 8) ressalta que “parte dos filmes dialogam com a premissa da escrita epistolar, missivas íntimas, que se dão através de relações com a distância, com a ausência, com os deslocamentos do outro, com a saudade, com os passados, com os presentes e possíveis futuros”.

A autora aborda ainda outros três pontos relevantes sobre esse tipo de documentário: as cartas serem de ordem pessoal, o que nos leva a pensar na relação entre público e privado; a escrita também se tornar, de certo modo, “personagem das histórias relatadas” (p. 10); e, em muitos desses filmes, as questões de pertencimento em relação aos espaços constituírem um dado importante, “cidades imbricadas que provocam neste corpo que viaja e se desloca o desencadeamento de percepções com o lugar deixado, com o lugar que muda, com o outro que muda, com o lugar-cidade que se altera, com o possível estado de habitar os lugares e a relação do encontro” (p. 8).

A carta é uma das primeiras formas existentes da escrita de si, havendo um longo percurso histórico até chegar à autobiografia em suporte literário e ainda mais à forma de autobiografia fílmica. É interessante pensar que dois extremos possam tocar-se em uma mesma construção narrativa, como ocorre em *Elena*.

3.3. Resquícios dialógicos: outros filmes

Antes de prosseguirmos, cabe mencionar um caso de intertextualidade entre os dois longas-metragens, objetos centrais desta tese, e um terceiro filme. Referimo-nos ao uso da expressão “memória inconsolável”, presente no documentário *Elena*, no trecho final da voz

over, voz de Petra Costa, fragmento bastante utilizado na divulgação do filme⁵⁷: “você é minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra. E é dela que tudo nasce, e dança.” (COSTA; ZISKIND, 2013, p. 42).

Na narração de Olívia Corsini, em *Olmo e a gaivota*, ouvimos novamente a expressão: “Ontem à noite, pensei na memória inconsolável. Me dei conta que não conheço a minha. Não conheço minha tristeza.” (OLMO..., 2015, 39min20s). Pelo caráter híbrido que estrutura o filme de Petra Costa e Lea Glob, a digressão, possivelmente, fora estimulada pela direção. No entanto, não se trata apenas de um dado autorreferencial, remetendo ao documentário anterior de uma das realizadoras.

A expressão possui outra origem. Trata-se de uma apropriação de fala do filme *Hiroshima, meu amor* (1959), de Alain Resnais:

ELA: [...] Como tu, eu sei o que é o esquecimento.

ELE: Não, tu não sabes o que é o esquecimento.

ELA: Como tu, também eu sou dotada de memória. Conheço o esquecimento.

ELE: Não, tu não és dotada de memória.

ELA: Como tu, também eu tentei lutar com todas as minhas forças contra o esquecimento. Como tu, esqueci. *Como tu, desejei ter uma memória inconsolável, uma memória de sombras e de pedra.* Lutei por minha conta com todas as minhas forças, durante dias a fio, contra o horror de já nada compreender da razão por que nos lembramos. Como tu, esqueci... Por que negar a evidente necessidade da memória? (HIROSHIMA..., 1959, 10min50s, *grifo nosso*).⁵⁸

Tal apropriação discursiva, movência de sentidos e inserção orgânica da mesma expressão em novos contextos permitem-nos mencionar a característica intencionalmente dialógica da obra de Petra Costa, que se volta para a própria produção, mas também traz para seus filmes, referências múltiplas, das mais diversas artes: teatro, literatura, pintura, cinema e mesmo da música.

Robert Stam (1981, p. 56) lembra-nos que

o cinema ‘herda’ todas as formas de arte a elas associadas. O cinema é uma linguagem rica e sensorialmente composta caracterizada pelo que Metz chama de ‘heterogeneidade códica’ aberta a todos os tipos de

⁵⁷ A Busca Vida Filmes, que produziu o filme *Elena*, chegou a promover um concurso, em 2013, denominado *Prêmio memórias inconsoláveis*, com quatro categorias (música, vídeo, poema e fotografia), incentivando o público à produção artística a partir de seus sentimentos e suas vivências. Os vencedores de cada categoria foram premiados com câmeras de vídeo HD. Ver: <<http://www.elenafilme.com/premio-memorias-inconsolaveis/>>.

⁵⁸ O diálogo citado ocorre em francês. O trecho reproduzido neste artigo corresponde à tradução para o português que compõe as legendas do DVD.

simbolismo literário, ou pictórico, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, a toda estética e ao jogo infinito das influências dentro do cinema, dentro de outras artes e, de um modo geral, dentro da cultura.

É possível ainda pensar em outras aproximações entre *Elena e Hiroshima, meu amor*. O filme de Resnais, roteirizado por Marguerite Duras, é uma obra centrada num encontro amoroso casual entre um arquiteto japonês, que perdeu sua família com o ataque a Hiroshima, e uma atriz francesa, que está no país participando das filmagens de uma produção internacional sobre a paz, obra que denuncia as consequências do bombardeio, também tematizando a memória do sofrimento devido à destruição causada pela bomba nuclear.

Os dois personagens possuem casamentos formais, mas é através da aproximação deles que vem à tona outra narrativa: o passado da atriz, suas lembranças de quando jovem, durante a guerra, moradora de Nevers, sua cidade natal, na qual viveu o amor com um soldado alemão. Depois que ele foi morto, a família da personagem sofreu represálias por ela ter se relacionado com um inimigo de seu país. Seu ato foi considerado desonra e ela padeceu diante da perda do homem que amava, a ponto de enlouquecer e permanecer confinada por longo tempo. Quando volta a si, fugindo à noite, muda-se para Paris, por orientação da mãe. A atriz sofre ao lembrar sua história, confidenciada a seu amante japonês, que insistira em passar mais tempo com ela, que a questiona, estimula e acompanha atentamente seu relato, vivências até então não compartilhadas nem mesmo com o marido.

Como afirma Robert Stam (2008, p. 353, *grifo do autor*), “o próprio filme é sobre o ato de lembrar e esquecer”, pois encarna “o processo de desestabilização da memória, de lembrar e reprimir, de não-reconhecer e esquecer imagens do passado.” Tanto na narrativa histórica quanto no relato pessoal há morte, há a dor da perda, há a dificuldade de esquecer sofrimentos tão profundos, bem como a necessidade de lembrar, para que a insanidade que ocorreu em Hiroshima não se repita e a personagem, ao revisitar suas vivências, tenha a chance de superar o que ainda não se resolveu dentro de si.

O movimento pendular entre lembrar e esquecer presente no filme de Resnais é representado por algumas falas da personagem feminina a respeito do soldado alemão: “É horrível! Começo a me lembrar menos de você. [...] Começo a te esquecer... Eu tremo por ter esquecido tanto amor.” (55min53s) / “Você ainda não morrera completamente. Eu contei nossa história. [...] Era possível contá-la, você vê?” (1h08min33s). / “Como com ele, o esquecimento começará por seus olhos. Igual. Depois, como com ele sua voz será esquecida. Igual. Depois,

como com ele, ele abrangerá você inteiro. Pouco a pouco. Você se tornará uma canção.” (1h18min32s)”.

É interessante a percepção da personagem de que tal história podia ser contada, sua menção ao fato de seu amante permanecer vivo por conta da narrativa a respeito dos dois, bem como a frase final, a transformação da memória em *canção*, acontecimento culturalmente presente em diversos povos: a preservação da lembrança de suas narrativas, sobretudo os heróis, os homens que lutavam em guerras, prestigiados por meio da canção. Mirando nossos objetos, é por meio da obra fílmica, da transformação em objeto artístico, que se resgata a memória e Elena ressurgem em imagem vívida, bem como se conservará a história de Kasper Cartola, pai de Lea Glob.

Além do trecho já citado, em que há a expressão “memória inconsolável”, com referências às dores e às memórias que vão se dissipando, encontrando “algum alívio nas pequenas brechas da poesia”, a dicotomia memória/esquecimento está presente em outros momentos da narração feita por Petra Costa: “E depois como tudo, o medo desapareceu, e você também foi desaparecendo com ele”. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 38).

Stam (2008, p. 354) atenta ainda para o caráter “altamente reflexivo” do filme de Resnais, que “constantemente chama a atenção para o cinema e para o seu próprio estatuto de artefato”. O autor considera que “*Hiroshima* mescla o modo documental e a ficção” (p. 357), explora questões relativas ao ato de representar, mencionando que “muitos críticos compararam o processo pelo qual o japonês faz vir à tona as memórias traumáticas de Riva⁵⁹ para uma ‘cura através da conversa’ psicanalítica” (p. 358), destacando “a relação entre passado e presente, convencionalmente vistos como opostos, mas que, no filme, estão inextricavelmente entrelaçados” (p. 360) e resumindo a obra da seguinte forma: “um filme que tenta expressar o inexpressível” (p. 359).

Assistindo a *Hiroshima, meu amor*, e observando a leitura de Stam em confronto com estudos a respeito do filme de Petra Costa sobre sua irmã, é possível observar como os aspectos elencados pelo pesquisador também são perceptíveis em *Elena*. A autorreflexividade; os momentos de imbricação com o universo ficcional; e a encenação como questão crucial para pensar o filme, ao observamos Elena, Petra e Li An, atrizes que representam papéis na ficção e atuam para a câmera, seja nos registros familiares, seja na narrativa documentária.

O efeito curativo por meio do resgate do trauma através das memórias é discutido na teoria sobre as diferentes formas da escrita de si, sendo atribuído ao processo de construção do

⁵⁹ Emmanuelle Riva interpreta a protagonista.

documentário *Elena* não apenas por críticos, mas via relato pessoal da própria diretora em diversas entrevistas, que por meio do filme reconstrói a memória da irmã, reaproxima-se, encontra mais uma forma de lidar com a dor da perda, com a ausência, e seguir adiante.

3.4. *Elena, Ofélia, a sereiazinha, o fluxo das águas*

3.4.1. **Água: a simbologia de um elemento recorrente**

Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986, p. 52, tradução nossa), as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: “fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração”. Os autores mencionam, dentre as representações desse elemento em determinadas culturas, referência à origem da vida, elemento de regeneração corporal e espiritual, símbolo da fertilidade, da pureza, da graça e da virtude, bem como, instrumento de purificação, fonte de vida e de morte, criadora e destruidora, além de feminina, sensual e maternal, remetendo à criação do mundo, mas também a um “novo nascimento”, sendo ainda temida como representação das grandes calamidades (p. 52-56, tradução nossa).⁶⁰

Aludindo à presença recursiva da água em seu filme *Elena*, Petra Costa esclarece que a referência para evidenciar tal elemento deu-se, inicialmente, devido à personagem Ofélia, “mas depois ela [a água] foi sendo encontrada nos lugares mais inesperados” (informação verbal)⁶¹, mencionando a gradativa percepção de que também estava presente em suas memórias da irmã, como a concha recebida como presente quando esta se mudou para Nova York, a especiação do filme *A pequena sereia*, bem como em momentos que não mais recordava, e com os quais se deparou ao pesquisar os arquivos familiares, encontrando, por exemplo, a gravação do momento do seu banho quando criança, filmado por sua irmã, que pede a ela para cantar.

A diretora menciona ainda seu contato, durante as pesquisas a respeito de Ofélia, com o livro *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard, que teria sido “meio o livro de cabeceira” durante a realização do filme, destacando sua menção à lua como reflexo das águas, o que lhe remete a uma das

⁶⁰ No original: “Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración. Estos tres temas se hallan en las tradiciones más antiguas y forman las combinaciones imaginarias más variadas, al mismo tiempo que las más coherentes. [...] El agua, que posee una virtud purificadora, ejerce además un poder soteriológico. La inmersión es regeneradora, opera un renacimiento, en el sentido de que es a la vez muerte y vida. El agua borra la historia, pues restablece el ser en un nuevo estado. La inmersión es comparable al entierro de Cristo: él resucita tras este descenso a las entrañas de la tierra. El agua es símbolo de regeneración: el agua bautismal conduce explícitamente a un ‘nuevo nacimiento’” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 52-56).

⁶¹ Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena*.

lembranças de Elena e à água como lugar de nascimento, mas também local em que são jogados os mortos.⁶²

Essa obra é, de fato, relevante para pensarmos a significação de tal elemento em confronto com seu uso no documentário de Petra Costa, levando-nos a conhecer representações simbólicas bem diversas. Para Bachelard (1998), a água é elemento “mais feminino e mais uniforme que o fogo”, substância na qual se reconheceria “*um tipo de intimidade*”, bem como “*um tipo de destino*” (p. 6, *grifos do autor*), um “elemento transitório” (p. 7), reencontrando sempre “a mesma melancolia diante das águas dormentes, uma melancolia muito especial que tem a cor de um charco numa floresta úmida, uma melancolia sem opressão, sonhadora, lenta, calma” (p. 8).

O autor (1998, p. 15, *grifos do autor*) destaca ainda outras características desse elemento, como a sua fluidez e docilidade, referindo-se, novamente, ao “caráter quase sempre *feminino*” que lhe é atribuído e ao seu vínculo com a maternidade, compreendido como “fonte de nascimento irresistível, um nascimento *contínuo*”, simbolizando ainda “uma das maiores valorizações do pensamento humano: a valorização da pureza”. Refere-se ainda à dualidade de tal elemento, diante da representação da “*água violenta*”, que assume “*um tipo de cólera*”, e, “tornando-se má, torna-se masculina” (p. 16, *grifos do autor*).

Bachelard (1998) dedica um capítulo de seu livro ao que denomina “*complexo de Caronte*” e “*complexo de Ofélia*”. No primeiro caso, destaca a representação da água como “o movimento novo que nos convida à viagem jamais feita”, além das lendas sobre a travessia fúnebre, com as almas subindo na “*barca de Caronte*” (p. 78, *grifos do autor*). Tal complexo estaria desbotado, apesar de engendrado na cultura de tal forma, que imagens semelhantes seriam recorrentes, mesmo quando não houvera contato com a imagem clássica (p. 79), sendo, a morte “uma viagem que nunca acaba, [...] uma perspectiva infinita de perigos”, com o peso das almas culpadas sobrecarregando a barca, que “vai sempre aos infernos”, não havendo “barqueiro da ventura” (p. 82).

Com a explanação sobre tal complexo, Bachelard apresenta o vínculo simbólico mais recorrente entre o elemento água e a morte, para então introduzir o segundo complexo, o de Ofélia, que dialoga de modo direto com o filme *Elena*. Inicialmente, esclarece que, até então, havia apresentado a água como “*elemento aceito*”, passando a tratar, a partir de então, de “imagens em que a água na morte aparece como um *elemento desejado*” (BACHELARD, 1998, p. 82, *grifos do autor*).

É a partir da reflexão sobre a união entre o trágico da vida e o trágico literário, bem como sobre a representação do suicídio na literatura, que o autor inicia suas colocações sobre o complexo de Ofélia:

⁶² Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena*.

Sob certos aspectos, pode-se dizer que a determinação psicológica é *mais forte* na ficção que na realidade, pois na realidade podem faltar os *meios* da fantasia. Na ficção, fins e meios estão à disposição do romancista. [...] No real, não se pode dizer tudo, a vida salta elos da corrente e oculta sua continuidade. No romance, só existe o que se diz, o romance mostra sua continuidade, exhibe sua determinação. O romance só é vigoroso se a imaginação do autor for fortemente determinada, se ela encontrar as fortes determinações da natureza humana. Como as determinações se aceleram e se multiplicam, no drama, é pelo elemento dramático que o autor se revela mais profundamente. O problema do *suicídio* na literatura é um problema decisivo para julgar os valores dramáticos. Apesar de todos os artifícios literários, o crime não expõe bem o seu íntimo. Com demasiada evidência, ele depende de circunstâncias exteriores. Irrompe como um acontecimento que nem sempre se prende ao caráter do assassino. O suicídio, na literatura, prepara-se ao contrário como um longo destino íntimo. É, literalmente, a morte mais preparada, mais planejada, mais total. O romancista quase gostaria que o Universo inteiro participasse do suicídio de seu herói. O suicídio literário é, pois, muito capaz de nos dar a *imaginação da morte*. (BACHELARD, 1998, p. 82, *grifos do autor*).

No caso do filme *Elena*, por se tratar de um documentário, e que, apesar de usar elementos de ficcionalização, constrói-se predominantemente a partir da referencialidade, busca-se causar no espectador determinados efeitos, aproximando-o do universo feminino, do tema da melancolia, da morte, da perda a partir da apresentação da crueza do ato suicida e da intensidade da dor que o envolve, não apenas para aquele que tira a sua própria vida, bem como para os sobreviventes, todos que lhe queriam bem. Isso feito, contudo, a partir de um mergulho interiorizado, lançando mão, de forma cuidadosa, sensível, delicada, também do lirismo e da poeticidade, evocando, para tanto, sobretudo a figura de Ofélia e a fluidez das águas.

Bachelard (1998, p. 84) detém-se ainda em tratar do “trágico apelo das águas”, descrevendo tal elemento como “pátria das ninfas vivas e também a pátria das ninfas mortas”, “verdadeira matéria da morte bem feminina”, referindo-se, enfim, diretamente à personagem Ofélia, aquela que “deve morrer pelos pecados de outrem, deve morrer no rio, suavemente, sem alarde”, considerando que “sua curta vida é já a vida de uma morta. Essa vida sem alegria será outra coisa senão uma vã espera, o pobre eco do monólogo de Hamlet?” Tais ponderações levam-nos a pensar no desalento, na sensação de vazio e desajuste interior, na busca de sentido para a vida, presente tanto em personagens reais quanto ficcionais das obras que permeiam esta pesquisa.

Figura 46 – A presença constante do elemento água.



Fonte: *Elena* (COSTA, 2012).

Para Bachelard (1998, p. 85, *grifos do autor*), Ofélia é o “símbolo do suicídio feminino”:

A água é o *elemento* da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o *elemento* da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe *chorar* suas dores e cujos olhos são facilmente “afogados em lágrimas”.

Nos tópicos seguintes, trataremos mais detidamente a respeito dos simbolismos da personagem Ofélia e da sereia, e seus vínculos com o filme. Contudo, registramos ainda a ocorrência de outras referências importantes ao elemento água. Uma delas é o trecho de *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa, posto em cena a partir de material de arquivo com a interpretação de Elena Andrade, no palco do programa *Metrópolis*, da TV Cultura, época em que a atriz fazia

parte do grupo teatral *Boi voador*, em São Paulo. Enquanto vemos as cenas, ouvimos a voz *over*, uma voz masculina: “Pensei que você nem vinha mais, tivesse fugido com alguma mocinha. Bem, estou adoecida de amor, põe a mão em mim... viro água”. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 12).

A partir de um dos extras do documentário, o vídeo *Boi voador*, sabemos que a voz é do ator Ângelo Antônio. Através de diversos *workshops*, realizados no período de um ano, o grupo foi adaptando todas as novelas da obra *Corpo de baile*. Antes da leitura do trecho aproveitado no documentário, no vídeo, temos em voz *over*: “E quando eu vi a Elena, tinha uma coisa magnética, assim, que misturou com o personagem. Doralda... Inesquecível. Inesquecível ela molhada, com aquela corda, falando isso” (informação verbal).⁶³

O fragmento serviu de base para a composição de uma das músicas da trilha original do filme. No início da cena das Ofélias, quando começamos a ver Petra Costa deslizar com um vestido florido pelas águas, ouvimos a seguinte canção: “*I’m sick. I’m sick. / I’m sick with love. / Touch me. / Touch me. / I turn to water*”. A letra, escrita pela documentarista, corresponde à música *I turn to water*, com melodia composta por Maggie Hastings Clifford, também intérprete, e Fil Pinheiro. Ambos assinam também outras músicas da trilha original, estas apenas instrumentais, que remetem ao elemento água: *Mermaid aria* e *Sister of the sea*, havendo ainda, nas composições para o filme, *Pequena sereia*, de Danilo Moraes e Ricardo Herz.

3.4.2. Ofélia

A permanência, ainda na contemporaneidade, dos conceitos e ideias advindos da obra shakespeariana pode ser compreendida, segundo Anna Stegh Camati (2008), por sua criação poética marcar um momento importante na evolução e mudança do pensamento ocidental, criação esta repleta de personagens complexos, que representam a condição do humano em suas contradições.

A autora pondera, contudo, ser evidente que o novo modo de ver e pensar o mundo dramatizado nas peças de Shakespeare só foi possível devido a determinadas condições da época, como a valorização do homem no Renascimento, que se tornaria figura central, passando a desenvolver um pensamento próprio, diferindo de um contexto anterior, no qual a divindade ocupava tal posicionamento e havia um sistema social, com princípios e conceitos mais estanques, que limitavam o desenvolvimento da consciência individual. Assim, tanto a

⁶³ Informações extraídas do vídeo *Boi voador* (2015).

complexidade do humano quanto as contradições do tempo em que viveu refletiam-se em suas tramas e personagens (CAMATTI, 2008).

Em Shakespeare, há a representação dos nobres, mas sem a dimensão homem-divindade existente na tragédia grega e tratando-se de um indivíduo renascentista, “um homem individualizado, com suas próprias aspirações, com sua natureza própria, inserido numa ação que acaba por leva-lo à tragédia” (WILLIAMS, 2002, p. 120). Assim se dá na peça *Hamlet*, em que o príncipe da Dinamarca é posto diante de uma obrigação moral como instrumento para a vingança do pai, o rei assassinado, mas precisa lidar com os questionamentos advindos de sua racionalidade por saber que possui escolhas, que recairá sobre si a responsabilidade de seus atos e que deles advém consequências.

Mesmo as circunstâncias das mortes sendo distintas, pois Elena Andrade ingeriu aspirinas (às quais era alérgica) com cachaça, vindo a falecer, Petra Costa opta por usar a figura de Ofélia na construção imagética do filme, já possuindo uma relação pessoal forte com a personagem que, inclusive, já encenara algumas vezes, havendo a inserção de registros no documentário. Além do vínculo pessoal da diretora, também consideramos que a ligação entre a obra fílmica e a peça *Hamlet* sustenta-se na representatividade dessa figura feminina que suscita diferentes interpretações.

Érika Vieira (2010) ressalta que, apesar de não ser protagonista em *Hamlet*, mesmo desempenhando um papel-chave, Ofélia é a figura mais representada nas artes visuais dentre todos os personagens de Shakespeare. Representada e “reapresentada”, conforme a autora, esclarecendo que o caráter “aberto” da personagem permitiu que o corpo ofélico servisse de pretexto para que diferentes artistas inscrevessem “o ideal de feminilidade que melhor lhe conviessem” (VIEIRA, 2010, p. 97).

Elaine Showalter (1985) propõe-se a estudar as representações de Ofélia ao longo do tempo, também mencionando a personagem como “provavelmente a mais frequentemente ilustrada e citada das heroínas de Shakespeare”, tendo visibilidade em áreas diversas. A autora observa que, para muitos críticos, a relevância da personagem resumia-se ao que poderia ser inferido sobre Hamlet a partir dela, centrando o exame de sua fraqueza e loucura. Ressalta ainda a existência de uma gama de significados simbólicos envolvendo a personagem, todos “especificamente femininos” (p.3).⁶⁴

A crítica feminista, por sua vez, daria maior ênfase à personagem, inclusive em detrimento de Hamlet, trazendo para primeiro plano “as questões em um debate teórico

⁶⁴ No original: “Ophelia's symbolic meanings, moreover, are specifically feminine.” (SHOWALTER, 1985, p. 3)

contínuo sobre os vínculos culturais entre feminilidade, sexualidade feminina, insanidade e representação” (SHOWALTER, 1985, p. 1, tradução nossa).⁶⁵ Showalter cita ainda o discurso feminista proferido a partir dos anos de 1970, tendo a figura da louca como poderosa, heroica, rebelando-se diante da família e da sociedade, surgindo uma perspectiva nova a respeito da loucura da personagem shakespeariana.⁶⁶ Diante de visões tão distintas, a autora faz uma ponderação bastante pertinente:

A alternância de Ofélias fortes e fracas no palco, Ofélias virginais e sedutoras na arte, Ofélias inadequadas ou oprimidas na crítica, nos conta como essas representações transbordaram o texto, e como elas refletiram o caráter ideológico de seus tempos, irrompendo como debates entre visões dominantes e feministas em períodos de crise e redefinição de gênero. A representação de Ofélia muda independentemente das teorias sobre o significado da peça ou do príncipe, pois depende de atitudes em relação às mulheres e à loucura. (SHOWALTER, 1985, p. 9).⁶⁷

Por meio do entrelaçamento representacional entre insanidade e sexualidade femininas, Showalter principia suas observações sobre Ofélia, ressaltando a existência de iconografia a respeito na pintura, fotografia, psiquiatria, literatura e produção teatral (SHOWALTER, 1985, p. 3, tradução nossa) ⁶⁸. Especificamente no âmbito da psiquiatria, a autora (SHOWALTER, 1985) alonga-se, destacando os diversos usos de ilustrações de Ofélia nos estudos e na construção teórica sobre a insanidade feminina, bem como a influência no comportamento e aparência das mulheres em tratamento, que eram propositalmente expostas a imagens da personagem.

Márcia Tiburi (2010, p. 302) aponta que “loucura e morte compõem uma espécie de equação da representação de mulheres no século XIX”, referindo-se à loucura como construção cultural,

⁶⁵ No original: “Yet when feminist criticism allows Ophelia to upstage Hamlet, it also brings to the foreground the issues in an ongoing theoretical debate about the cultural links between femininity, female sexuality, insanity, and representation. Though she is neglected in criticism, Ophelia is probably the most frequently illustrated and cited of Shakespeare's heroines.” (SHOWALTER, 1985, p.1).

⁶⁶ No original: “But since the 1970s too we have had a feminist discourse which has offered a new perspective on Ophelia's madness as protest and rebellion. For many feminist theorists, the madwoman is a heroine, a powerful figure who rebels against the family and the social order; and the hysteric who refuses to speak the language of the patriarchal order, who speaks otherwise, is a sister.” (SHOWALTER, 1985, p. 9).⁶⁶

⁶⁷ No original: “The alternation of strong and weak Ophelias on the stage, virginal and seductive Ophelias in art, inadequate or oppressed Ophelias in criticism, tells us how these representations have overflowed the text, and how they have reflected the ideological character of their times, erupting as debates between dominant and feminist views in periods of gender crisis and redefinition. The representation of Ophelia changes independently of theories of the meaning of the play or the Prince, for it depends on attitudes towards women and madness.” (SHOWALTER, 1985, p. 9).

⁶⁸ No original: “Tracing the iconography of Ophelia in English and French painting, photography, psychiatry, and literature, as well as in theatrical production, I will be showing first of all the representational bonds between female insanity and female sexuality.” (SHOWALTER, 1985, p.3).

elemento que, ao ser atribuído a alguém, torna-se, em certa medida, mecanismo de controle, promovendo o silenciamento do indivíduo, o descrédito. Oprimida pelo patriarcado, apenas em sua insanidade, Ofélia teria voz.

Cabe salientar, no entanto, ser uma leitura possível, que cantos de Ofélia, já após sua loucura, insinuem o fato de ela ter perdido a virgindade com Hamlet: “Amanhã é dia santo, / dia de São Valentim; / Na janela desde cedo / Tu vais esperar por mim, / Pra ser tua Valentina. / Ele ergueu-se e se vestiu, / Abriu a porta do quarto, / Deixou entrar a menina, / A donzela Valentina, / Que donzela não saiu”. (SHAKESPEARE, 2010, p. 177). Na fala seguinte, Ofélia conclui:

Na verdade, sem lamentos, vou pôr fim a esta história: (Canta.) Por Cristo e por Caridade, / Que tristeza e que vergonha, / Em tendo oportunidade / Os rapazes farão isso; / E são culpados de tudo. / Pois antes de eu ter caído, / Jurastes ser meu marido. / E ele responde: / Eu teria casado, satisfeito, / Se não tivesses tu vindo ao meu leito. (SHAKESPEARE, 2010, p. 177-178).

Esse é um exemplo de um dos subtextos usados por Shakespeare, subterfúgio para a censura de suas peças e uma forma de promover leituras alternativas ao texto, conforme esclarece Camati (2008). Assim como na fala de Ofélia louca, é possível observar a liberdade de dizer o que não seria conveniente no ambiente da corte estando sã. Na constituição de personagens secundários, como os coveiros, nota-se a licença concedida para o discurso crítico e o questionamento.

1º COVEIRO: Deve ser enterrada em sepultura cristã aquela que buscou voluntariamente a salvação?

2º COVEIRO: Digo-te que deve; portanto, abre logo essa cova. O pontífice informou-se de tudo e deliberou que o enterro fosse cristão.

1º COVEIRO: Como pode ser isso, a não ser que ela se afogasse em sua própria defesa?

2º COVEIRO: Ora, foi decidido assim.

1º COVEIRO: Deve ter sido *se ofendendo*, nem pode ser de outro modo. Pois esse é o ponto: se eu me afogo voluntariamente, isso indica ato, e um ato tem três partes, a saber: agir, fazer e consumir. *Ergum*, ela afogou-se voluntariamente.

2º COVEIRO: Não; mas, escuta, mestre cavouqueiro...

1º COVEIRO: Com licença. Aqui está a água, bem; aqui está o homem, bem; se o homem vai para esta água e se afoga, queira ou não queira, é ele que vai. Presta atenção: mas se a água vem para ele e o afoga, não é ele que se afoga; *ergum*, ele não é culpado de sua própria morte, ele não encurta a própria vida.

2º COVEIRO: Mas isso é lei?

1º COVEIRO: É, sim, senhor; lei de borla e capelo.

2º COVEIRO: Queres saber a verdade? Se ela não fosse nobre, seria enterrada fora do ritual cristão.

1º COVEIRO: Assim o disseste; e é uma lástima que os grandes deste mundo tenham o direito de afogar-se ou de enforcar-se, mais do que qualquer outro cristão. Vamos, a minha pá. Não há gentis-homens mais antigos do que os jardineiros, os cavadores e os coveiros; eles conservam a profissão de Adão. (SHAKESPEARE, 2010, p. 201-202).

Apesar de ser bastante difundida a ideia de que Ofélia tirou a própria vida, sendo considerada, inclusive, símbolo do suicídio feminino, conforme mencionamos a partir de Bachelard, o relato da rainha Gertrudes, mãe de Hamlet, que veremos integralmente mais à frente, neste tópico, é dúvida quanto às circunstâncias da morte, mencionando a quebra de um galho enquanto Ofélia depositava grinaldas de flores sobre a árvore. Assim, a leitura de uma morte acidental, inclusive por seu estado de insanidade, é também viável.

De toda forma, o diálogo dos coveiros desnuda mais uma instância de julgamento, controle e opressão dos desejos e dos atos individuais: a igreja, que condera o suicídio a ponto de aquele que o cometesse tal ato não poder ser enterrado em terreno santo. Mesmo não havendo mais uma influência determinista das ações atribuída aos deuses, como, por exemplo, no contexto das produções do teatro grego, as convenções sociais e, sobretudo nesse caso, aquelas vinculadas à instituição religiosa, haviam de ser observadas. O próprio príncipe Hamlet faz menção a tais proibições: “HAMLET: Oh, se esta carne rude derretesse, / E se desvanecesse em fino orvalho! / *Ou que o Eterno não tivesse oposto / Seu gesto contra a própria destruição!* / [...]” (SHAKESPEARE, 2010, p. 47-48, grifo nosso).

Segundo verbete do *Dicionário enciclopédico das religiões*:

Os gregos e os romanos pré-cristãos não observavam tabus contra o suicídio. Sustentavam que a liberdade de cometê-lo era um dos direitos básicos do homem. Mantinham também que em certas situações o suicídio era o único meio compatível para preservar a dignidade humana. A destruição premeditada da própria vida é considerada pelo judaísmo como um crime equivalente ao assassinio. Ao que deliberadamente se suicidava, como a um assassino condenado, negava-se a sepultura normal e o luto. Mas compreendia-se que muitos suicídios resultavam de desequilíbrio mental e que alguns não podiam ser de todo condenados. A não ser quando a ação era resultado de distúrbio mental, o suicida era enterrado num terreno ao lado do cemitério. Para o cristianismo, o suicídio é sobretudo um ato de desespero. A Igreja católica não concede funerais cristãos ao suicida a não ser nos casos em que pare dúvida sobre a responsabilidade do ato. (SCHLESINGER; PORTO, 1995, p. 2440).

Seria, pois, “ofensa” e “pecado contra Deus”, havendo o entendimento cristão de que “a grandeza do ser humano consiste em cumprir fielmente, e até o fim, a vontade de Deus, qualquer que ela seja, ainda que para isso ele deva sofrer” (SCHLESINGER; PORTO, 1995, p. 2440), compreensão que também justifica a condenação, por tal perspectiva, de casos de eutanásia e de aborto voluntário.

Outra questão posta por Showalter refere-se à falta de informações que temos sobre a vida da personagem Ofélia, sendo difícil vislumbrar um passado para ela, e descreve-a como

aquela “que sente demais, que se afoga em sentimentos” (p. 9, tradução nossa)⁶⁹, em contraste com a imagem de Hamlet, aquele que pensa em excesso, aludindo a uma frase famosa do poeta e ensaísta Samuel Taylor Coleridge sobre o protagonista shakespeariano.⁷⁰

Também se propondo a examinar as representações de Ofélia, Martha Ronk (1994, p. 21, tradução nossa) menciona a visão posta no início da peça, a personagem como “projeção dos outros”, mais precisamente, de seu pai, de seu irmão e de Hamlet, destacando sua obediência, beleza, loucura e sua inocência em seu afogamento.

Ronk destaca, por fim, o turbilhão de acontecimentos vivenciados por Ofélia em pouco tempo, culminando com sua loucura e morte: “Em *Hamlet*, Ofélia é claramente afrontada pela rápida passagem do tempo - pela perda precoce do amor jovem, pelo assassinato inesperado de seu pai, pela perda de sua própria sanidade mental e, finalmente, pela morte.” (RONK, 1994, p. 32, tradução nossa).⁷¹

Essas são questões-chave ao pensarmos paralelamente a respeito de Ofélia e Elena. Diferentemente de Ofélia, há muito à disposição sobre o passado de Elena, mas é uma memória que começa a ser mobilizada por Petra Costa a partir do projeto do filme, considerando que suas lembranças diretas da irmã, por sua tenra idade quando houve o falecimento, serem poucas e distantes.

Cabe destacar ainda outra diferença essencial entre Elena e Ofélia como personagens: considerando estritamente o que temos na diegese fílmica, não há uma figura determinante masculina na vida de Elena e, no período retratado, nas condições em que vive, de tamanha liberdade, que a possibilita morar fora do país, sozinha, ainda jovem, em nada se assemelha à vivência sob a severa ordem patriarcal do contexto no qual a personagem de Shakespeare estava inserida e submetida.

A visão de Showalter (1985) sobre Ofélia como aquela que sente excessivamente e afoga-se nos próprios sentimentos é bastante pertinente para pensarmos os momentos finais da trajetória de Elena, conforme o que temos em tela, as suas dores da alma presentes em seus relatos e nas representações feitas por Petra Costa.

⁶⁹ No original: “Whereas the romantic Hamlet, in Coleridge's famous dictum, thinks too much, has an “overbalance of the contemplative faculty” and an overactive intellect, the romantic Ophelia is a girl who feels too much, who drowns in feeling.” (SHOWALTER, 1985, p.9).

⁷⁰ A frase bastante conhecida de Coleridge, à qual Showalter faz referência, mas sem citar, é a seguinte: “Hamlet is brave and careless of death; but he vacillates from sensibility, and procrastinates from thought, and loses the power of action in the energy of resolve.” (COLERIDGE, 2015, s/n, ebook).

⁷¹ No original: “In Hamlet Ophelia is clearly affronted by the rapid passage of time—by the early loss of young love, by the unexpected murder of her father, by the loss of her own sanity, and finally by death.” (RONK, 1994, p. 32).

A questão da velocidade temporal apontada por Ronk (1994), referindo-se às más experiências e à morte de Ofélia, permite uma aproximação e uma reflexão sobre os últimos acontecimentos da vida de Elena. A ida para Nova York acontece em 1989, com Elena morando sozinha, desejando estudar teatro e inglês. Depois, decidindo voltar ao Brasil por não mais se sentir bem, estar convivendo com um grande vazio interno, e retornando com Petra e Li An, para Nova York, em janeiro de 1990, para iniciar o curso de *Liberal Arts*, na *New School*, mesmo ano em ocorre sua morte, em 30 de novembro.⁷²

No tempo diegético, vemos episódios anteriores à morte de Elena, sendo inseridos alternadamente diversos *flashbacks*, narrações e imagens de arquivo, recobrando um período que se inicia na juventude de Li An, passa por sua paixão por Manoel, a luta durante a ditadura, o nascimento das filhas, a abertura política, o vínculo entre as irmãs, a separação dos pais, o início da atuação de Elena no teatro e, só então, a decisão de Elena de morar fora do Brasil.

Pensando especificamente no transcorrer do tempo desde a ida de Elena para Nova York, há certa rapidez nos sucessivos acontecimentos e emoções conflituosos que atravessam os dias de Elena, dos sonhos acalentados à frustração, do aprofundamento da depressão à sua morte, tudo ocorrendo, na diegese, enquanto sua irmã tinha apenas sete anos. O tempo posterior à morte, também transmitido para nós pela perspectiva de Petra Costa, não é mais entrecortado por memórias e flui com maior vagar. É o tempo de maturação do luto, do aprendizado de conviver com a ausência, descobrir como prosseguir.

Ronk (1994, p. 24, tradução nossa)⁷³ afirma que “a representação de Ofélia foi quase inteiramente icônica”, sendo a apresentação do momento de sua morte inesquecível para boa parte dos leitores e espectadores da peça, havendo centramento da história em Hamlet, mas a força imagética da obra, assim compreende a autora, recaindo sobre Ofélia, especialmente devido à descrição detalhada da cena de sua morte (p. 25)⁷⁴, estando o luto e a emoção impregnando a paisagem (p. 26).⁷⁵

A leitura de Ronk (1994) é centralizada na descrição da morte de Ofélia, atentando, a princípio, para as características da fala de Gertrudes: um relato sem lamentação, estilizado,

⁷² Com informações do livro *Elena, o livro do filme de Petra Costa* (2014).

⁷³ No original: “The representation of Ophelia has been almost entirely iconic” (RONK, 1994, p. 24).

⁷⁴ No original: “In her final moments of the play Ophelia is caught in an allegorical picture, one that most readers and viewers cannot forget. If Hamlet threatens to become all language and eventually all story, Ophelia as his counterpart becomes all picture, displayed in her final moments by means of description, not so much even of her person but of the objects around her, as if they could speak her story” (RONK, 1994, p. 25).

⁷⁵ No original: “Although the human figures are not described as actually weeping, the unrealized state of mourning for each is pictured in the weeping brook. As in other allegorical moments, emotion, often unconscious emotion, is spread out over the landscape. We know the centrality of mourning then through this scène” (RONK, 1994, p. 26).

visual, dotado de certo artificialismo, sem dar centralidade à tragédia humana, e destacando, por sua vez, “aspectos decorativos” da situação da morte.⁷⁶ Showalter (1985, p. 5, tradução nossa) observa esses traços representados na pintura de Millais, que reduziria a personagem a “mais um objeto visual”, uma obra que “parece cruelmente indiferente à morte da mulher”.⁷⁷

Em *Elena*, reverbera na fotografia do filme justamente essa representação recorrente da morte da personagem da peça *Hamlet*, o quadro *Ophelia*, de John Everett Millais, datado de 1852. A pintura constitui-se como imagem-monumento, canonizada, tornada ícone, figura fundamental, que retorna constantemente, materializando-se em inúmeros lugares textuais e discursivos (GREGOLIN, 2011, p. 95), conforme veremos.

O discurso fundador para as representações da cena da morte da personagem e, portanto, *lugar de memória* para a concepção do quadro de Millais, é a descrição feita pela rainha Gertrudes a Laertes, irmã de Ofélia, sobre as circunstâncias da morte de Ofélia. O artista transforma em imagem o relato que compõe a peça shakespeariana:

Onde um salgueiro cresce sobre o arroio,
E espelha as flores cor de cinza na água,
Ali, com suas líricas grinaldas
De urtigas, margaridas e rainúnculos,
E as longas flores de purpúrea cor
A que os pastores dão um nome obscuro
E as virgens chamam “dedos de defunto”,
Subindo aos galhos para pendurar
Essas coroas vegetais nos ramos,
Pérfido, um galho se partiu de súbito,
Fazendo-a despencar-se e às suas flores
Dentro do riacho. Suas longas vestes
Se abriram, flutuando sobre as águas;
Como sereia assim ficou, cantando
Velhas canções, apenas uns segundos,
Inconsciente da própria desventura,
Ou como ser nascido e acostumado
Nesse elemento. Mas durou bem pouco
Até que as suas vestes encharcadas
A levassem, envolta em melodias,
A sufocar no lodo.
(SHAKESPEARE, 2010, p. 195-196).

⁷⁶ No original: “It is not a lamentation or disjointed outpouring of emotion as might be expected; rather it is a set piece, an arras, a speaking picture. It seems contrived and overblown. Gertrude's stylized speech is notably attentive, not to the human tragedy at its center, but to the decorative aspects of Ophelia's drowning” (RONK, 1994, p. 22).

⁷⁷ No original: “The division of space between Ophelia and the natural details Millais had so painstakingly pursued reduces her to one more visual object; and the painting has such a hard surface, strangely flattened perspective, and brilliant light that it seems cruelly indifferent to the woman's death.” (SHOWALTER, 1985, p. 5).

Figura 47 – *Ophelia*, de Millais (1851-1852), imagem de referência para a fotografia do documentário.



Fonte: Tate Modern

(https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N01/N01506_10.jpg)

Apesar de haver uma grande quantidade de pinturas feitas com base na descrição da morte de Ofélia, o quadro de Millais é uma das obras mais conhecidas, tornando-se uma representação artística canônica a respeito do suicídio feminino, imagem amplamente difundida em diversas produções anteriores ao filme de Petra Costa. O discurso antes apenas verbal, mas dotado de grande visualidade e potencial imagético, ganha força e representatividade a partir de sua iconicidade, imagem que compõe a memória social, sobre a qual Freda Indursky observa:

se há repetição é porque há retomada/regularização de sentidos que vão constituir uma memória que é social, mesmo que esta se apresente ao sujeito do discurso revestida da ordem do não-sabido. São os discursos em circulação, urdidos em linguagem e tramados pelo tecido sócio-histórico, que são retomados, repetidos, regularizados. (INDURSKY, 2011, p. 71).

Imagem-monumento, termo utilizado por Gregolin (2011), ou imagem-mundo, conforme adotado por Jean-Jacques Courtine (2011), o quadro *Ophelia* está difundido no imaginário coletivo, em releituras a partir da própria pintura, por meio de fotografias ou mesmo parte da *mise-en-scène* em outros textos, seja no cinema, a exemplo de *Melancolia*, do diretor Lars von Trier (2011), na televisão, como a representação de Elisabeth Siddal, modelo de Millais, feita pela atriz Amy Manson para a série da BBC *Desperate romantics* (2009) ou ainda no videoclipe da música *Where the wild roses grow*, de Kylie Minogue & Nick Cave (1995).

Figura 48 – Fotograma do filme *Melancholia*, de Lars von Trier (2011).



Fonte: *Melancholia* (TRIER, 2011).

Figura 49 – Fotograma da série *Desperate Romantics*, da BBC (2009).



Fonte: BBC
(<https://www.bbc.co.uk/programmes/b00lymcs>).

Figura 50 – Fotograma do videoclipe *Where the wild roses grow* (1995).



Fonte: Youtube
(<https://www.youtube.com/watch?v=IDpnjE1LUvE>).

A pintura de Millais remete-nos à compreensão de Edgar Allan Poe sobre o ato de criação artística. De todos os temas melancólicos, a morte seria o mais melancólico, tornando-se também o tema mais poético, sobretudo a morte de uma bela mulher:

Então, jamais perdendo de vista o objetivo – o *superlativo*, ou a perfeição e todos os pontos – perguntei-me: “De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão *universal* da humanidade, é o mais melancólico?” A Morte – foi a resposta evidente. “E quando – insisti – esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético?” Pelo que já explanei, um tanto prolongadamente, a resposta também aí era evidente: “Quando ele se alia, mais de perto, à *Beleza*; a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor”. (POE, 1987, p. 82, *grifos do autor*).

A tela de Millais merece destaque não apenas por ter se tornado uma imagem arquetípica da personagem de Shakespeare, mas por ser a representação pictórica de Ofélia que mais nos interessa por estar claramente evidenciada na fotografia do filme *Elena*. Primeiramente, a diretora é mostrada deitada em um ambiente escuro, de olhos fechados, sobre pétalas de flores. Depois, vemos um vestido florido pendurado, mostrado lentamente pela câmera, que faz um *travelling* vertical, e, na sequência, um plano-detelhe, mostrando o rosto de Petra através de um véu branco, rendado, com flores bordadas.

A figura de Ofélia surge no documentário também na narração em voz *over* feita por Petra Costa, que, em sua fala, dirige-se à irmã falecida. No trecho abaixo, observa-se que a imbricação de identidades entre Petra e Elena é evidente, bem como a reflexão da diretora sobre o processo de elaboração de seu luto.

PETRA (V. O.): 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 pra mim. Mas para morrer de novo. E eu, com muito mais consciência para sentir sua morte dessa vez. Imenso prazer que vem acompanhado da dor. Me afogo em você, em Ofélias. [...] E enceno, enceno a nossa morte... pra encontrar ar... Pra poder viver. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 39-40).

Figura 51 – Petra representa Ofélia.



Fonte: *Elena* (COSTA, 2012).

O segundo momento na narração em que se expõe o vínculo com a personagem Ofélia ocorre quando Petra Costa relata a ocasião em que se deu conta, de fato, da morte da irmã, de que Elena não retornaria. A narração traz um fragmento literário enxertado no texto, mas que se acopla ao que está sendo dito de maneira orgânica, como a expressão oriunda de *Hiroshima, meu amor*:

PETRA (V. O.): Eu faço dez anos e minha mãe e eu vamos passar férias no sítio de uns amigos. Eles têm um carrinho de golfe no terreno e eu passo os dias brincando de dirigir pra cima e pra baixo. Numa tarde, dando voltas em círculo com o carrinho, eu percebo que você morreu, pra sempre. “*E ela não*

volta mais? E ela não volta mais?" "Não, ela está morta, ela não volta nunca mais." (COSTA; ZISKING, 2013, p. 35, grifo nosso).

O fragmento em destaque alude ao último canto de Ofélia, referindo-se a Polônio, seu pai, morto por Hamlet: “E ele não mais há de voltar? E ele não mais há de voltar? Não, ele morreu, foi no sepulcro descansar, ele não mais há de voltar”. (SHAKESPEARE, 2010, p. 184).

Uma das cenas mais importantes do documentário de Petra Costa remete à imagem metafórica associada à morte de Ofélia, por nós já referida, a *cena das Ofélias*, na qual diversas mulheres, entre elas, Petra e sua mãe, deslizam na água límpida com vestidos floridos.

Figura 52 – Cena das Ofélias: além de Petra, Li An e outras mulheres representam a personagem ficcional.



Fonte: *Elena* (COSTA, 2012).

Petra Costa é mostrada submersa e saindo da água, conseguindo, enfim, respirar. Após uma imagem de arquivo da diretora representando Ofélia em uma peça, temos a cena na qual, inicialmente, um corpo feminino é levado pela correnteza, roupa e cabelos soltos sob a água. Petra boia sozinha, de olhos fechados, usando um vestido florido, depois com sua mãe, Li An,

e, por fim, com várias mulheres que atravessam o quadro, portando-se e vestindo-se como a diretora, representando, metaforicamente, várias Ofélias.

As Ofélias levadas pelas águas encarnariam os sentimentos aflitivos do encontrar-se como sujeito na transição entre a adolescência e a autonomia do início da vida adulta. Apresentando em tela conflitos seus, de sua mãe e de sua irmã, Petra Costa busca representar um sentimento que considera ser inerente ao ser feminino, numa perspectiva que ultrapassaria a história individual.

Uma das interpretações possíveis para essa encenação é o desencanto, o sentimento de vazio e desajuste na passagem da juventude para a vida adulta, retratado no filme como ocorrência comum, experienciado por Li An, Elena e Petra, e potencialmente vivenciado por outras mulheres. Por outro viés, levamos em conta a água como elemento importante da construção cênica, presente em diversos momentos do filme, e seus simbolismos.

Courtine (2011, p. 160) traz o conceito de intericonicidade, que diz ser uma noção complexa, por supor “a relação entre imagens externas, mas também entre imagens internas, as imagens da lembrança, as imagens da rememoração, as imagens das impressões visuais armazenadas pelo indivíduo”, não havendo imagem que “não faça ressurgir em nós outras imagens, quer essas imagens tenham sido já vistas ou simplesmente imaginadas”.

Partindo da ideia de intericonicidade, podemos pensar de que forma o uso do quadro *Ophelia*, de Millais, dá-se de modo peculiar no filme de Petra Costa, diferenciando-se, inclusive, das demais representações de tal imagem-monumento anteriormente citadas. A ideia de referir-se a *Ofélias*, no plural, tanto no texto em voz *over* já mencionado (“Me afogo em você, em Ofélias”), quanto na construção cênica posta em tela, reforça a ideia do drama comum de desadequação e sofrimento na passagem ao desabrochar como mulher, vivido tanto pela mãe Li An, quanto por Petra e Elena, que teria sido caminho para o desencanto da jovem atriz e seu suicídio, além de refletir um sentimento socialmente compartilhado por outras mulheres.

No site do filme, há um espaço denominado *Somos todas Elena*, em que se dá visibilidade à ideia de caráter universal da temática abordada por Petra Costa em seu documentário, “como os dilemas da juventude, a falta de perspectiva profissional, o sonho de viver da arte, a frustração e a superação da dor”.⁷⁸ A encenação feita por Petra, sua mãe e outras mulheres, deixando-se levar pelas águas com suavidade, leveza, feminilidade, em imagens fluídas, portanto, vai além do vínculo à personagem shakespeariana, ao suicídio cometido por Ofélia, e mesmo à morte de Elena, para tomar

⁷⁸ Ver: *Somos todas Elena* - <http://www.elenafilme.com/insights/somos-todas-elena/>.

maior amplitude, da melancolia, do desencanto, do sentimento de vazio existencial como mal-estar social, que transcende a dor da perda relatada em tela e os limites do próprio filme.

Ao confrontar as diferentes representações (e recriações) de Ofélia, da peça *Hamlet*, em outras obras artísticas, ou o aproveitamento de sua imagem na construção cênica do documentário *Elena*, observamos a força da personagem como figura feminina arquetípica vinculada, principalmente, à tragicidade. Suas nuances permitem observá-la por diferentes perspectivas (algumas absolutamente opostas), o que atribuímos à complexidade dos personagens criados por Shakespeare, ao caráter humano que apresentam, em todas as suas contradições, e à inserção de sua produção criativa em um contexto racionalista, sem centralidade do divino, mas mediante os cerceamentos dos indivíduos provenientes do meio social, cultural, familiar.

As Ofélias fictícias, da dramaturgia, das telas dos artistas plásticos, e as Ofélias do filme *Elena*, que são levadas suavemente pelas águas, são diferentes apresentações do feminino e da relação estabelecida pelas mulheres consigo mesmas, com seus desejos, sua racionalidade e sua capacidade de ação no confronto com o que há externamente e é necessário lidar.

3.4.3. A sereiazinha

A sereia, de acordo com Annie Lermant (2005), é um mito que demonstra complexidade, uma figura enigmática, com representações múltiplas, tanto iconográficas quanto literárias, mas com designações comuns, sinônimo do canto, e sendo retratada, em geral, mantendo um elo com o mundo dos mortos.

No contexto do documentário *Elena*, a personagem da obra infantil permite ainda estabelecer outro vínculo simbólico com a personagem Elena Andrade: a sua relação com a arte permeada pelo sofrimento. No início do conto, *A sereiazinha*, de Hans Christian Andersen, é dona da mais linda voz. E esse é o preço cobrado pela bruxa do mar como forma de cumprimento de sua parte no acordo em troca de uma poção para ganhar pernas e assumir a forma humana: que a sereia lhe dê a sua voz, não podendo cantar novamente.

Cabe ressaltar a melancolia atribuída à sereiazinha em diversas passagens do texto de Hans Christian Andersen (1996). A personagem é descrita como “criança estranha, calada e pensativa” (ANDERSEN, 1996, p. 10), que apresenta comportamento distinto das demais irmãs: enquanto elas decoravam seus canteiros com itens diversos provenientes de naufrágios, a sereiazinha escolheu somente uma escultura em mármore, que representava um lindo rapaz, alimentando profunda curiosidade e fascínio pelo mundo dos humanos.

Andersen (1996, p. 15) também trata da tristeza da personagem antes de completar a idade para subir à superfície, permanecendo sozinha, sonhando com o momento que poderia ir até lá, e tendo “vontade de chorar, mas sereias não têm lágrimas, o que as faz sentirem-se mais tristes ainda do que se as tivessem”, e estando também “terrivelmente triste” (p. 21), após salvar o príncipe do naufrágio, mas ter que se afastar sem que ele pudesse saber que ela salvou sua vida, tornando-se ainda mais calada e pensativa do que sempre fora. No conto, ainda há destaque para o momento que a sereiazinha decide, por fim, deixar sua família, indo embora com a sensação que “o coração se lhe partia de desgosto” (p. 32).

Após sua transformação, quando já está no castelo do príncipe, e não sendo capaz de comunicar-se por meio da voz, é através da dança, na qual também se destaca, que chama a atenção. Entretanto, para ela, dançar é algo doloroso, pois, também como consequência da transformação, tinha a sensação de possuir facas afiadas sob seus pés cada vez que pisava no chão. No filme de Petra Costa, a dança é um elemento forte e a relação conturbada de Elena com o universo artístico, na perseguição do sonho de tornar-se atriz de cinema, é apresentada como uma motivação para o seu suicídio.

Em narração, Petra fala de seus primeiros meses na cidade de Nova York. Em seguida, relata a ida ao cinema com Elena para assistir ao filme *A pequena sereia*, dia em que volta a encenar com sua irmã, e depois o momento em que Elena lhe conta a história original:

PETRA (V.O.): Naquele tempo eu não acreditava em Deus nem em Papai Noel, mas acreditava em sereias. Elas me pareciam tão possíveis quanto os cavalos marinhos que eu via no aquário. Você me leva para ver o filme da *Pequena Sereia* no cinema que fica na esquina de casa. E nesse dia você volta a brincar comigo de encenar, e a gente volta pra casa cantando, e sentindo que nem ela, embaixo d'água, sonhando em trocar de pele. Depois você lê pra mim a história original, em que ela sofre pra se tornar mulher, perde a voz e morre. “Como assim ela morre?” eu te pergunto. Me sinto enganada, peço para dormir com você. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 21).

O relato contido no documentário aponta para o fato ao qual nos referimos anteriormente: a história *A pequena sereia*, que se estabeleceu no imaginário coletivo, amplamente difundida através do cinema comercial, é uma narrativa infantil que se constitui como releitura do conto trágico de Andersen, com a definição de um final feliz para a personagem protagonista.

Para Gregolin, percorrendo a respeito da dialética entre memória e esquecimento de um acontecimento discursivo:

a permanência do acontecimento, sua inscrição na história, depende de agenciamentos, de instituições técnicas. Alguns acontecimentos discursivos retornam constantemente pois estão instalados com muita força na memória cultural: esse insistente retorno opera a canonização. [...] Esse insistente retorno de alguns acontecimentos discursivos tem como contraparte o apagamento de outros. (GREGOLIN, 2011, p. 90).

A partir de seu alcance e repetição, o texto fílmico de *A pequena sereia* sobrepõe-se ao texto original, operando um apagamento deste e causando um estranhamento diante do contato com o conto de Andersen, após conhecimento da narrativa dele derivada.

O conto original, dotado de tragicidade, permite relacionar os acontecimentos experienciados pela sereia, sua protagonista, à vida de Elena, algo já insinuado na própria narração do documentário:

PETRA (V.O.): A pequena sereia aceita passar pela dor de uma faca atravessando seu corpo, sangrando seu corpo, pra ganhar pernas e assim dançar.

ELENA (V.O.): 10 de Setembro: Minha garganta tá machucada, sempre teve. Não só por causa dos gelados, vento, frio, tensão, ansiedade. Mas principalmente a consciência do medo, da falta de amor por mim, pela minha voz.

ELENA (V.O. - ANOS 90): 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. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 22).

A personagem do conto de Andersen aproxima-se ainda da representação de Ofélia, podendo igualmente ser vinculada às desilusões juvenis e à morte voluntária, por ter a oportunidade de escolher entre morrer ou tirar a vida do príncipe que ama. A comparação entre as sereias e a personagem de Shakespeare dá-se, inclusive, no fragmento da peça *Hamlet* há pouco mencionado, em que a rainha descreve a morte de Ofélia: “Suas longas vestes / Se abriram, flutuando sobre as águas; / Como sereia assim ficou, cantando / Velhas canções, apenas uns segundos, / Inconsciente da própria desventura, / Ou como ser nascido e acostumado / Nesse elemento.” (SHAKESPEARE, 2010, p. 195-196).

Assim como as sereias, após a morte de seu pai e o início de sua loucura, é através do canto que Ofélia passa a expressar-se e, assim como o das sereias, seu canto é potencialmente perigoso. Sendo vistas como “monstros marinhos”, as sereias seduziam os navegantes por sua

beleza e seus cantos, arrastando-os para a morte, para devorá-los, portanto, representando um risco à navegação e simbolizando a sedução mortal (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986).

Os dizeres de Ofélia, aparentemente sem sentido, encerram afirmações sobre seu relacionamento com o príncipe Hamlet e a morte de seu pai, discurso que deixa o rei Cláudio temeroso, a ponto de ordenar que a vigiem cuidadosamente. Evidentemente, é possível ainda relacionar a sereiazinha, bem como a personagem Ofélia, à água, ambiente originário da sereia, para o qual retorna após a sua morte, e que se vincula diretamente à morte da personagem shakespeareana, elemento recursivo, conforme demonstramos.

3.5. Electra

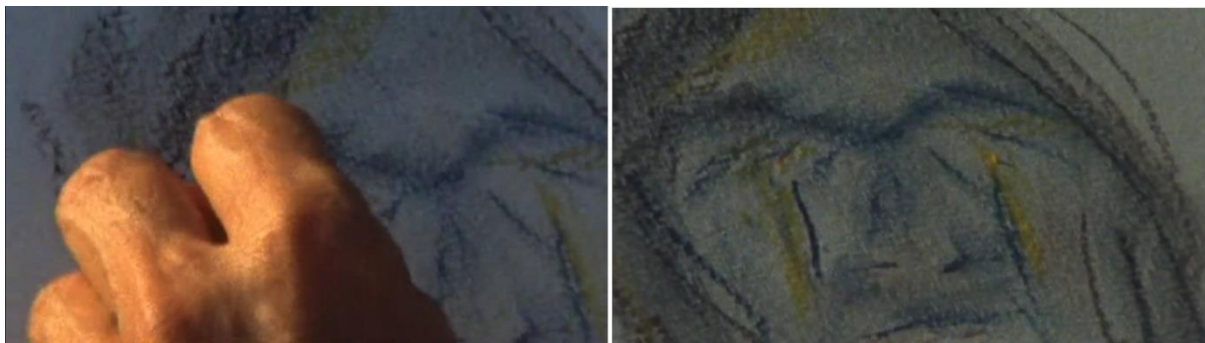
No primeiro longa-metragem de Petra Costa, durante a apresentação do processo de aprofundamento da depressão de Elena, destaca-se o depoimento de Li An a respeito de seu desejo de morrer quando era adolescente:

LI AN: Eu comecei a querer morrer com treze anos. Até os dezesseis. Uns três, quatro anos que eu fiquei... E na primeira crise que eu lembro de ter no quarto, assim, eu fiquei desenhando em frente ao espelho o meu rosto. Com lápis azul marinho, roxo, preto. Com muitos vincos, como se eu fosse velha. Velha e trágica. Aí depois, na véspera da Elena morrer ela tava procurando um pôster que tava num armário. Aí, quando ela achou, eu vi que era um pôster de teatro, da peça Elektra, que era super parecido com esse meu desenho. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 37-38).

O relato de Li An, de olhos fechados, com a câmera em *close up*, enquadrando seu rosto de cima, enquanto ela boia na água, reforça a identificação da mãe com a dor de Elena e aponta para a dificuldade em lidar com as próprias emoções no período da adolescência, trazendo consigo o desejo de morte que também lhe fora comum.

A imagem da Electra, mencionada por Li An, também é bastante representativa, dentro do campo de discussão suscitado pelo filme. Electra é personagem das lendas gregas, com base nas quais os tragediógrafos Sófocles e Eurípedes escreveram obras intituladas com seu nome. Em ambas, Electra sofre por anos seguidos pela morte violenta de seu pai, Agamemnon, assassinado por sua mãe, Clitemnestra, que juntamente com Egisto, assumirá o trono após a morte do rei.

Figura 53 – Li An reproduz o desenho de sua adolescência.



Fonte: *Elena* (COSTA, 2012).

O sofrimento de Electra, expresso em choro e constantes lamentações, está permanentemente em suas palavras, não havendo consolo, independente do que lhe seja dito, dor profunda que vai além do luto pela perda do pai. Sua dor é intensificada pelas circunstâncias da morte do rei, o envolvimento de sua mãe e a longa espera por vingança, que estaria nas mãos de seu irmão, Orestes, ameaçado de também ser assassinado, anos antes, mas que sobreviveu ao ser salvo por Electra e enviado para terras estrangeiras. Mesmo após muito tempo, por vezes duvidando que isso ainda fosse ocorrer, Electra vê como sua esperança, o que daria fim ao seu sofrimento, o regresso de Orestes para matar os assassinos de seu pai, o que, de fato, irá ocorrer.

Até o retorno de Orestes, além de seu constante lamento pelo destino do pai, Electra mostra-se corajosa, assume durante todo o tempo sua posição sem vacilo, recriminando sua irmã Crisôtemis por não agir da mesma forma, enfrentando sua mãe, sem pudor algum de dizer o que pensa a seu respeito, e considerando matá-la, mesmo se precisasse fazer isso sozinha, algo que chega a vislumbrar após acreditar que Orestes havia morrido e não poderia mais ser o autor da vingança tão esperada.

Electra é uma produção teatral que apresenta a força e a convicção de uma mulher que arrasta consigo a convivência com a dor da perda, e uma perda que se deu de forma violenta, uma história na qual a morte está presente em toda a sua extensão, seja como acontecimento passado ou desejo de morte por vingança. Electra pode ser considerada como figura arquetípica da vivência do luto, apesar dos demais ingredientes, de suma importância, que não podem ser ignorados como componentes essenciais do enredo, conforme mencionado: o assassinato do rei, o desejo de vingança e o matricídio.

O enredo de *Electra* apresenta pontos de contato com *Hamlet*, conforme vimos, outra tragédia de referência para o documentário *Elena*, sobretudo pela imagem de Ofélia, tão presente na fotografia e em outros aspectos do filme, mas não apenas. O príncipe dinamarquês

é um personagem melancólico e o luto por seu pai também é expresso por ele, tanto em sua caracterização, quanto em suas falas. Em uma delas, respondendo à mãe, que o indaga sobre a fatalidade da morte, Hamlet argumenta:

RAINHA:
Mas se é fatal
Por que é que te parece algo anormal?
HAMLET:
“Parece”, não, senhora; é não “parece”.
Não é apenas meu casaco negro,
Boa mãe, nem solene roupa preta,
Nem suspiros que vêm do fundo da alma,
Nem o aspecto tristonho do semblante,
Co’as formas todas da aparente mágoa
Que mostram o que sou: esses “parecem”,
Pois são ações que o homem representa:
Mas eu tenho no peito o que não passa;
Meus trapos são o adorno da desgraça.
(SHAKESPEARE, 2010, p. 45-46).

Antes de prosseguirmos, cabe ponderar a respeito da diferença substancial entre as posturas de Electra e Hamlet diante do assassinato de cada um dos reis, seus pais, e da atitude das mães (somente a de Electra participando da execução, mas ambas casando-se pouco tempo depois com os homicidas de seus maridos). Não há, em Hamlet, a convicção que move Electra, pois ele não precisaria esperar por ninguém para realizar sua vingança. No entanto, Hamlet não se mostra como um homem de ação: hesita, questiona, pondera, manipula. É viável a aproximação de tais obras a partir dos aspectos referidos, e, de nosso interesse, sobretudo os aspectos referentes ao luto e à melancolia evidenciados em ambas.

3.6. Rapunzel

Assim como *A sereiazinha*, outra narrativa fantástica tida como conto de fadas, relaciona-se a uma das obras em estudo, desta vez ao documentário *Olmo e a gaivota*, presente em um paratexto. Um dos textos de divulgação do período de lançamento do filme, resume bem a situação da personagem Olívia: “O que é uma mulher? Uma rapunzel, grávida, presa no 5º andar, sem elevador, cheia de desejos...”. A referência é pertinente, considerando que o conto, na versão dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, a mais difundida e na qual a protagonista recebe o nome de Rapunzel, tem ingredientes que estão presentes na história da atriz: gravidez,

relacionamento amoroso e confinamento, sendo este último um elemento central no conto fantástico e um dos dados de enredo mais contundente.

É a ocorrência de um desejo durante a gravidez que leva a mãe de Rapunzel a cobiçar o que havia no quintal alheio, resultando na ida de seu marido para roubar um pouco, gerando a ameaça da feiticeira, dona do lugar, ao descobrir a invasão; a promessa do pai de Rapunzel, que sua filha seria dada para a feiticeira criar; e, finalmente, o confinamento de Rapunzel no alto de uma torre, onde permanecerá por anos, sem escadas ou porta, havendo acesso ao mundo externo apenas por uma pequena janela.

Outra questão bastante característica dessa narrativa é o principal elemento fantástico, o modo como a feiticeira tem acesso ao alto da torre: subindo pelas longas tranças de Rapunzel lançadas pela janela, o mesmo artifício que o príncipe usará, homem pelo qual ela irá se apaixonar, iniciar um relacionamento, engravidar e com o qual planeja fugir da torre. As crianças nascerão no deserto, um casal de gêmeos, após Rapunzel ter seus cabelos cortados, ser banida pela feiticeira, que engana o príncipe, deixando-o subir até a torre, de onde ele saltará em desespero, ficando cego em virtude da queda, passando a vagar pela floresta até encontrar, tempos depois, Rapunzel e os filhos, sendo curado pelas lágrimas dela e seguindo juntos para o seu reino, com um final feliz.

É possível, portanto, elencar pontos de contato perceptíveis ao relacionarmos a narrativa documentária com o conto dos irmãos Grimm, alguns já anteriormente tratados, a exemplo da gravidez, o tédio e a solidão da personagem Olívia diante do confinamento compulsório.

Cabe, por fim, destacar um aspecto do espaço: o modo como é apresentada a escadaria que encastela Olívia em seu apartamento, no quinto andar. A escadaria é, portanto, a barreira física que torna o confinamento da personagem ainda mais solitário, dificultando o seu acesso ao exterior, por isso possuindo relevância narrativa. Mostrada nos minutos iniciais do filme, antes das primeiras imagens do casal em sua residência, a princípio, não temos noção da importância desse elemento do espaço para o que se passará no enredo, voltando a ser evidenciado em momentos posteriores.

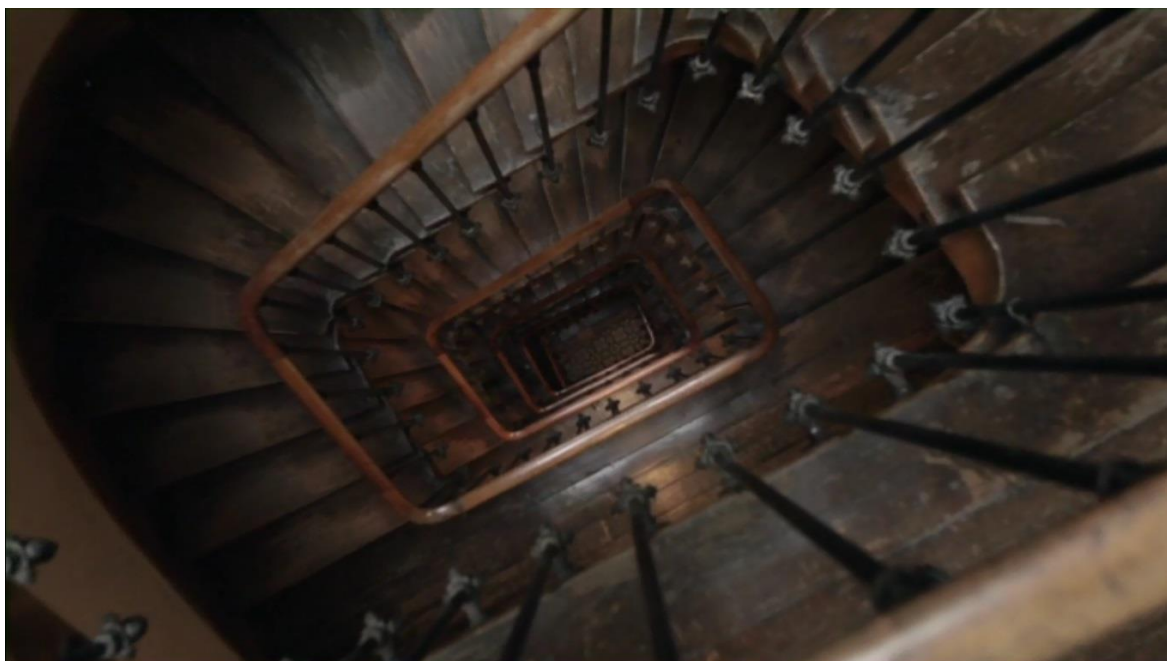
Para Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 461, tradução nossa):

A escada é um símbolo ascendente clássico, que designa não somente o aumento do conhecimento, mas uma elevação integrada de todo o ser. Participa no simbolismo do eixo do mundo, verticalidade e espiral. Quando tem uma forma espiralada, atrai particularmente a atenção sobre o foco do desenvolvimento axial que poderia ser Deus, um princípio, um amor, uma arte, uma consciência ou o eu próprio do ser que está em processo de ascensão e que se apoia inteiramente nesse foco, ao redor do qual desenha suas voltas.

Como todos os símbolos deste tipo, a escada tem um aspecto negativo: é a descida, a queda, o retorno à terra e até ao mundo subterrâneo.⁷⁹

Considerando o simbolismo expresso pelos teóricos, poderíamos ainda vincular a escadaria ao processo de aprofundamento de Olívia em si mesma, sua trajetória de autoconhecimento, de maturação pessoal diante das questões a ela impostas pelos últimos acontecimentos. Todavia, entendemos que o simbolismo da escada, ainda vai além. Em sua primeira aparição, filmada de cima, a imagem da escada em espiral privilegia a profundidade, remete à ideia de infinitude e pode ser lida como metáfora para o conceito de metaficção.

Figura 54 – Escadaria do prédio no qual mora Olívia vista de cima.



Fonte: *Olmo e a gaivota* (COSTA; GLOB, 2015).

Compreendemos tal conceito enquanto “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9), sendo relevante o conceito de autorreflexividade e os

⁷⁹ No original: “La escalera es un símbolo ascensional clásico, que designa no solamente la subida en el conocimiento, sino una elevación integrada de todo el ser. Participa de la simbólica del – eje del mundo, de la verticalidade y de la – espiral. Cuando tiene una forma espiraloide, atrae particularmente la atención sobre el foco del desarrollo axial que puede ser Dios, un principio, un amor, un arte, la consciencia o el yo propio del ser que está en curso de ascensión y que se apoya enteramente en este foco, alrededor del cual dibuja sus volutas. Como todos los símbolos de este tipo, la escalera reviste un aspecto negativo: es el descenso, la caída, el retorno a la tierra e incluso al mundo subterráneo, Pues la escalera enlaza los tres mundos cósmicos y se presta tanto a la regresión como a la ascensión; ella resume el drama entero de la verticalidad”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 461).

desdobramentos internos da narrativa que se vinculam diretamente à proposta estética de *Olmo e a gaivota*. Assim, a referida imagem funciona também como anúncio do tipo de narrativa que será ofertado ao espectador.

Já nos referimos à natureza de *Olmo e a gaivota*, estruturado como documentário anti-ilusionista, produção artística autorreflexiva que chama a atenção de maneira provocante, para seus próprios artifícios”, deixando visível “a mão do artista” (STAM, 1981, p. 55) e apresentando “uma relação essencial ‘de jogo’ entre o criador e seu público, e também entre o criador e sua arte.” (p. 79).

3.7. *A gaivota*

O segundo longa-metragem de Petra Costa, codirigido por Lea Glob, usa vários recursos narrativos, entre eles, a imbricação com elementos da peça *A gaivota*, de Tchekhov, que o atravessa, produzindo sentidos diversos. Um dado externo, algo não perceptível durante a especiação do filme, mas de extrema importância ao refletirmos sobre *Olmo e a gaivota*, em especial numa discussão em que o pacto estabelecido com o espectador e seus traços autoficcionais/alterficcionais são evidenciados, é o fato de *A gaivota*, de Tchekhov, ser uma escolha deliberada da direção: Olívia não ensaiava a peça do contista e dramaturgo russo quando soube que tinha uma gravidez de risco.⁸⁰ Isso revela que diversas cenas fundamentais do filme tomam forma a partir da invenção.

Com base nessa informação, de pronto surge a pergunta do motivo da escolha de *A gaivota*, obra inserida na construção narrativa do documentário de forma orgânica e que funciona bem na condução de um diálogo com as vivências, memórias e os sentimentos representados no filme a partir do cotidiano e da subjetividade da atriz Olívia Corsini.

O investimento em uma narrativa fundamentada na captação do cotidiano e na construção de uma personagem com ênfase não em suas ações, mas em sua interioridade, é basilar em *Olmo e a gaivota* e um traço constituinte dos escritos de Tchekhov. Na fracassada estreia de *A gaivota*, em São Petersburgo, em 1896, a falta de ação característica da peça seria uma das razões elencadas pela crítica (FIGUEIREDO, 2014).

⁸⁰ Informações extraídas de entrevista concedida pela diretora Petra Costa sobre *Olmo e a gaivota* para Adriana Couto, programa *Metrópolis*, da TV Cultura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x8p8dSnYdBU>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

Priscilla Herrerias (2010) explica que o ritmo proposto por Tchekhov ia de encontro às regras clássicas da dramaturgia, à estrutura aristotélica, ao andamento da ação para o clímax e o desenlace:

as situações cotidianas e os diálogos pronunciados em linguagem comum e tom conversacional soavam monótonos e desprovidos de caráter artístico; a falta de grandes acontecimentos refletida na inação das personagens era incomum e perturbadora; a ação interior, que deveria sugerir ao público os pensamentos, desejos e emoções das personagens, guiando e conduzindo os espectadores através do mundo fictício da peça, não foi capaz de substituir a unidade de ação com que estavam acostumados. (HERRERIAS, 2010, p. 2).

Segundo Rubens Figueiredo (2014, p. 113), em posfácio do livro *A gaivota*, essa foi a primeira peça em que Tchekhov “conseguiu dar uma feição equivalente ao modo como, já havia algum tempo, construía seus contos”. O dramaturgo é definido por Harold Bloom (2001, p. 33) como “o artista imprescindível da ‘vida não vivida’”. Priscilla Herrerias (2010, p. 6) fala em “uma dramaturgia que não está centrada em acontecimentos, mas nos próprios movimentos de alma de suas personagens”, conflitos que se dão no interior, diálogos que deixam de gerar ação, ganhando relevo o que está “camuflado pelas palavras”.

Henrique Buarque de Gusmão (2015, p. 4) ressalta que os textos tchekhovianos são caracterizados por tensões silenciosas entre personagens marcados sempre por uma incompletude, a falta de algo:

Nesta dramaturgia, o que é dito é incapaz de revelar claramente a carga de dramaticidade que se estabelece entre os personagens, vivenciada nas trocas de olhares, nos duplos sentidos, nos desejos que não chegam a se expressar em palavras. (GUSMÃO, 2015, p. 4).

Apesar do fracasso da primeira encenação, registrou-se boa recepção do espetáculo em apresentações posteriores de *A gaivota*, ainda em São Petersburgo, notícias que não chegaram aos jornais, mantendo-se a má impressão da estreia, superada apenas após o enorme sucesso da montagem feita por Konstantin Stanislavski, do Teatro de Arte de Moscou, que entrou em cartaz na capital russa em 1898 (FIGUEIREDO, 2014). Stanislavski teria sido capaz de “criar a intuição sobre o que não é dito, [...] e envolver o espectador sensitivamente, transmitindo verdade psicológica”, separando ação cênica e fala formal, algo que se constituiria estruturante no drama moderno (NASCIMENTO, 2013, p. 48).

A identificação do público com o teatro tchekhoviano é atribuída por Priscilla Herrerias (2010, p. 4) ao compartilhamento de experiências entre atores, personagens e

espectadores, por um alto grau de memória partilhada no retrato de dramas “de indivíduos comuns, que embora sufocados por uma realidade apática, eram impulsionados por um apaixonado desejo de viver”. Seria, inclusive, por conta da opção por retratar a vida prosaica, sem heróis ou vilões, que Tchekhov definiu *A gaivota* como comédia, noção que equivaleria mais ao estilo baixo, em contraste com a tragédia, do que à presença do riso (FIGUEIREDO, 2014).

Para Bloom (2001, p. 37), “o grande poder de Tchekhov é causar, no leitor, a impressão de estar, finalmente, diante da verdade sobre a constante mescla de sofrimento banal e humor trágico que caracteriza a existência humana”, afirmando que o dramaturgo esperava que o seu leitor aceitasse “o realismo, a fidelidade com que seus contos retratam a vida” (p. 61).

Além dessa proximidade estilística, de ênfase à inação e ao cotidiano, verificamos que a intertextualidade se dá também a partir de traços dos personagens do documentário *Olmo e a gaivota* e da peça tchekhoviana. Apesar de ser composta por outros personagens, no enredo de *A gaivota* destacam-se quatro principais: Irina Nikoláievna Arkádina, uma atriz de teatro de trabalho bastante reconhecido, já com anos de carreira e bastante vaidosa; Boris Aleksêievitch Trigórin, que tem um relacionamento com Arkádina, é escritor famoso, movido pela necessidade de escrever, mas insatisfeito com a própria produção, apesar de ser aclamado pela crítica e pelo público; Konstantin Gavrílovitch Trepliov, filho de Arkádina, que inicia a peça como um aspirante a escritor em busca de novas formas artísticas, e é apaixonado pela derradeira personagem que aqui relacionamos: Nina Mikhaílovna Zariêtnaia, jovem que deseja ser atriz, mora com o pai e a madrasta sob um regime patriarcal rígido, sem liberdade, e é deslumbrada pelo sucesso de Arkádina e de Trigórin, a quem será apresentada, apaixonando-se pelo escritor.

Nas construções cênicas de *A gaivota* que compõem o documentário de Petra Costa e Lea Glob, esses são os quatro personagens interpretados por Olívia Corsini e Serge Nicolaï, apesar de falas de outros personagens do filme e reflexões da própria Olívia relacionarem os dois atores ao casal formado por Arkádina e Trigórin.

No filme, características do contexto da personagem Arkádina estão presentes e são relacionadas a Olívia. Além do amor ao teatro, temos a vaidade da personagem tchekhoviana, sua preocupação com o envelhecimento e com o fato de deixar de estar em evidência. Em um diálogo com Serge, Olívia diz: “engraçado, mas pensei, não sou mais a mais nova. Na sua profissão, na nossa profissão, você pode encontrar jovens atrizes. [...] Não sou mais uma jovem atriz.” (OLMO..., 2015, 58min19s).

Outra questão presente no documentário, e constituinte de *A gaivota*, são as ocorrências de relacionamentos amorosos que se entrelaçam, desencontros, amores não correspondidos. No drama de Tchekhov, temos o relacionamento de Trigórin e Arkádina, já estabelecido no início da peça, e o posterior envolvimento dele com Nina, apesar de não abandonar Arkádina. A paixão de Trepliov por Nina é exposta desde suas primeiras aparições em cena e, segundo suas falas, Nina muda em relação a ele após conhecer Trigórin.

Nina deixa a casa do pai, muda-se para Moscou a fim de começar sua carreira como atriz, vai viver com Trigórin, tem um filho com ele, mas a criança morre. A relação entre os dois fracassa e mesmo na profissão, em seu trabalho no teatro, Nina não consegue ter sucesso. Ficamos sabendo desses fatos por relato de Trepliov, que continuava procurando-a, sem ser aceito. Ao voltar para casa, recebe cartas dela, nas quais Nina relata sua infelicidade e demonstra sinais de abalo emocional, assinando sempre como “a gaivota”.

A gaivota, pássaro que dá nome à peça e forma como Nina passa a identificar-se no quarto ato, é mencionada, inicialmente, por Trepliov. Transtornado, ele encontra Nina, conta que cometeu a infâmia de matar uma gaivota e a oferece a Nina, colocando-a a seus pés, dizendo que do mesmo modo irá se matar. A gaivota, que fica ao lado de Nina, sobre um banco, também é referida em uma conversa travada por ela com Trigórin, que entra em cena logo em seguida. O escritor começa a fazer anotações e, ao ser questionado a respeito, responde que teve ideia para um conto curto: “uma jovem vive na beira de um lago, como uma gaivota, e é feliz e livre, como uma gaivota. Mas de repente aparece um homem, ele a avista e, por pura falta do que fazer, ele a destrói, assim como aconteceu a essa gaivota.” (TCHEKHOV, 2014, p. 55). Esse fragmento da peça do dramaturgo russo, que também está presente no documentário, em uma fala de Serge, quando o ator está decorando texto, lendo trechos do livro, na sala de seu apartamento, é, claramente, uma antecipação narrativa do que será o destino de Nina após se envolver com Trigórin.

No documentário, ouvimos inicialmente em voz *over*, e depois diretamente de alguém que dá instruções a Olívia e aos demais atores que estariam trabalhando na encenação de *A gaivota*, algumas reflexões sobre Nina:

Para a Nina amadurecer, e escapar da aristocracia, ela perderá o fruto desse amor, e recomeçará do zero a vida como atriz. Ela é a única que continua lutando como uma gaivota... Uma gaivota na tempestade, corajosa. Para explorar as nuances de Tchekhov, temos uma ótima ferramenta. Vendo a cena, pensei: isto é a representação. Era preciso outro universo para criar o contraste. Buscar as nuances sem diálogo é difícil. (OLMO..., 2015, 7min46s).

É interessante notar a observação feita a respeito da perda de seu filho e o reinício da vida de Nina como atriz. O amadurecimento viria com a perda, enquanto, no enredo de *Olmo e a gaivota*, é a maturação sobre a maternidade, na vivência de todo o processo da gravidez, até o nascimento de Olmo, que transformaria Olívia. Como referido, na peça, tais acontecimentos são apenas narrados pelos personagens, não estão em cena, mas, de fato, é evidente a transformação interna de Nina quando reaparece, após ter estado por dois anos em Moscou, inclusive demonstrando sinais de loucura. Priscilla Herrerias (2010, p. 8) afirma que as transformações sofridas por Nina e Trepliov, através das experiências pelas quais passam durante a peça, constituem “o grande acontecimento de *A gaivota*”.

A questão da loucura, presente na peça de Tchekhov, também está no documentário de Petra Costa e Lea Glob, mas como preocupação de Olívia, que se refere a isso em sua primeira fala em voz *over*, já descrita, e num segundo momento:

Tem histórias de loucura nas mulheres da minha família. Não falamos muito disso. A ideia me aflige quando me desoriento, quando me perco. É o silêncio que me incomoda. Falo, falo muito, falo de tudo, de nada, para preencher este vazio. Tem o medo de fracassar ou de descobrir que não tenho talento. Que acreditava que tinha, mas era só um sonho infantil. (OLMO..., 2015, 39min20s).

Outra reflexão contida no fragmento, a insegurança sobre o próprio talento, o medo do fracasso, também é central em *A gaivota*, na busca de Trepliov, em se tornar escritor, e de Nina, por se consagrar como atriz.

Observamos que apesar do sofrimento com a incerteza sobre a sua carreira, sobre o seu preparo para a maternidade, mesmo diante da incômoda situação de ficar confinada em seu apartamento, Olívia submete-se a tudo o que é necessário para evitar o risco de aborto. É uma personagem em conflito, que por um lado teme o compromisso da maternidade, mas por outro alimenta o desejo de ser mãe.

A questão à qual nos referimos, dos relacionamentos amorosos que se entrelaçam, é suscitada em *Olmo e a gaivota* quando Olívia decide fazer uma festa para amigos e entra em cena a figura de Álvaro. Pela fala de Serge e o comentário de uma amiga dela, o namoro ainda não teria acabado quando o novo relacionamento estabeleceu-se.

Olívia nega veementemente, contando apenas que o término foi por telefone. Deixa claro que não quer que o tema infidelidade seja abordado no filme, mas, diferente do que se dá na peça de Tchekhov, conforme posto, não há conflito, apenas uma reflexão sobre o passado,

sendo visível que ainda há um carinho de Olívia por Álvaro, que teria um papel importante em sua vida, mas que, seguramente, Serge é o seu presente.

No documentário, há a inserção de uma cena fundamental da peça *A gaivota*, o diálogo entre Nina e Trepliov, quando vai procurá-lo em sua casa, após ter passado dois anos em Moscou. Os personagens de Tchekhov são interpretados por Olívia e Serge, havendo algumas supressões de fala, na comparação com o diálogo original da peça, mas que não desvirtuam o sentido da cena e a força do reencontro dos dois:

OLÍVIA (COMO NINA): Eu mudei muito?

SERGE (COMO TREPLIOV): Sim. Emagreceu. Seus olhos ficaram maiores. É estranho te ver, Nina. Por que não quis me encontrar?

OLÍVIA (COMO NINA): Eu tinha medo que me detestasse. Todas as noites sonho que olha para mim, e não me reconhece. Se você soubesse. Vago em volta desse lago. Eu sou uma gaivota... Não, não é isso. (OLMO..., 2015, 1h03min44s).

No plano seguinte, vemos uma imagem do presente, de Olívia e Álvaro de braços dados, conversando, caminhando pela rua e encontrando Serge e a amiga de Olívia que também veio para festa. A composição feita na montagem, sequenciando o reencontro de Nina e Trepliov e um momento presente dos personagens do documentário que já viveram um relacionamento, não é ingênua, expondo a intenção de vincular os acontecimentos do filme aos da peça.

Em seguida, Olívia é enquadrada sozinha, em *close up*, em outro local e, por fim, aparece em um último plano, provavelmente em seu apartamento, deitada sobre o peito de Serge, acariciando-o. São essas imagens que temos em tela enquanto ouvimos a conclusão da reflexão da personagem documental sobre seus amores, quando menciona o que Álvaro representou e sua relação com Serge, esta “feita de outra matéria. Mais doce. Mais sólida. Menos nervosa.” (OLMO..., 2015, 1h04min31s).

Até mesmo o nome do filho de Olívia e Serge, Olmo, está presente no texto de Anton Tchekhov. O trecho, inclusive, é lido por Serge Nicolaï, em uma cena na qual está na sala de seu apartamento decorando o texto da peça, sendo observado por Olívia, e repetindo sozinho falas de vários personagens:

NINA: - Que árvore é esta?

TREPLIOV: - Um olmo.

NINA: - Por que está tão escuro?

TREPLIOV: - Já está anoitecendo, todas as coisas ficam escuras.

Não vá embora tão cedo, eu lhe imploro.
 NINA: - É impossível.
 TREPLIOV: - E se eu for à sua casa, Nina?
 Ficaria à noite toda no jardim a olhar para a sua janela.
 NINA: - É impossível.
 O guarda iria perceber e
 o cão ainda não está habituado com você.
 TREPLIOV: - Te amo.
 (OLMO..., 2015, 22min24s).

Compreendemos que a análise de *Olmo e a gaivota*, juntamente com o texto da peça de Anton Tchekhov, *A gaivota*, bem como a pesquisa do contexto de produção do documentário e do estilo de escrita do contista e dramaturgo russo permitem-nos estabelecer uma leitura bem mais rica do filme, identificando ganhos significativos na produção de sentidos a partir da observância da intertextualidade.

Esse movimento de leitura intertextual também nos fornece informações externas à obra, não perceptíveis durante a especiação desvencilhada de quaisquer referências, que evidenciam ainda mais o pacto de ambiguidade intencionalmente proposto pelas realizadoras na concepção do filme, possibilitando a observância de elementos autobiográficos (ou biográficos, se considerarmos o conceito de alterficção) e ficcionais que se fundem, não sendo possível diferenciá-los com clareza.

3.8. *Mrs. Dalloway*

Também cabe registro a referência apresentada pelas diretoras de *Olmo e a gaivota*, em entrevista concedida em 2014⁸¹, ao fato de Petra Costa ter sugerido o romance *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf, como “ponto de partida” para o projeto que resultou na concepção do filme:

Petra: [...] A ideia era seguirmos uma mulher durante um dia todo enquanto ela planejasse uma festa para a qual convidou pessoas de seu passado, como seu ex-namorado. Lea teve a ideia de que ela fosse uma pessoa de verdade, e eu sugeri que ela fosse uma atriz, assim a história seria mais fictícia. Eu tinha conhecido Olivia e Serge alguns meses antes no Brasil. Estávamos falando sobre cinema e eles me disseram que queriam muito fazer um filme. Lembrei-me disso quando planejavamos o projeto no DOX:LAB⁸² e então perguntamos a Olivia se ela gostaria de participar do projeto. Ela então nos contou que

⁸¹ JONSSON, Anna. *Petra Costa e Lea Glob falam sobre o filme Olmo e A Gaivota*. Entrevista. Trad. Lucas Hackrad. 26 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.elenafilme.com/noticias/petra-costa-e-lea-glob-falam-sobre-olmo-e-a-gaivota/>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

⁸² O DOX:LAB é o laboratório de projetos do CPH:DOX, Festival Internacional de Cinema Documentário de Copenhagen, realizado na Dinamarca.

estava grávida, algo que decidimos incorporar ao filme. [...] Porque algo bem marcante de *Mrs. Dalloway* é a forma como entra na consciência humana. Um de nossos mentores no DOX:LAB, Franz Heinrich Rodenkirchen, sugeriu que a déssemos um diário como forma de penetrar na consciência de Olivia.

Lea: Isso foi muito interessante para mim, que venho de uma tradição documental forte. Foi divertido experimentar com o formalismo do livro *Mrs. Dalloway* e usar uma estrutura pré-existente ao fazer o filme. Foi uma ferramenta excelente, já que é difícil fazer um filme quando você [e sua codiretora] vive[m] em continentes diferentes.

A referida obra literária tem como principal personagem Clarissa Dalloway e, conforme o intento inicial das diretoras, de realizar um filme sobre um dia na vida de uma mulher a partir de sua interioridade, o enredo abrange esse intervalo temporal, iniciando-se na saída da protagonista para comprar flores para a festa que oferecerá em sua casa à noite, até o decorrer da festa, encerrando-se já com a despedida gradual dos convidados.

De fato, é por meio da subjetividade dos personagens, da expressão de seus pensamentos, muito mais do que de suas falas, que o romance avança, sendo possível, a partir das reflexões de Clarissa Dalloway e dos demais personagens, tomarmos conhecimento de fatos passados e que ainda reverberam.

Genilda Azerêdo (2008), em estudo sobre a experiência memorativa no livro e no filme *Mrs. Dalloway*, destaca a materialização da narração pela utilização da onisciência seletiva múltipla e pelo uso do discurso indireto livre, com o filtro narrativo, portanto, alternando-se entre os diferentes personagens e “encenando” os processos mentais deles, com o deslizar discursivo do exterior para o interior.

Temos aqui uma aproximação e uma dessemelhança entre a estruturação do romance de Woolf e o documentário de Petra Costa e Lea Glob. Grande parte das informações que obtemos sobre a protagonista de *Olmo e a gaivota* dá-se pelo acesso à sua interioridade, pelo que temos em voz *over*, narração feita por Olívia, que permite conhecermos seus sentimentos e pensamentos no transcorrer da gravidez, muito mais do que a partir das ações, via diálogos nas cenas de interação com outros personagens.

No entanto, em *Mrs. Dalloway*, apesar de o romance ser protagonizado por Clarissa, temos um regime de focalização múltipla, que nos permite adentrar o interior de vários outros personagens do livro. Isso não ocorre no documentário, no qual temos diversos momentos de interação entre Olívia e seu companheiro, Serge Nicolai, mas se mantendo a focalização centrada no ponto de vista da protagonista feminina: em relação ao personagem masculino, não temos acesso a nada além do expresso exteriormente, ao seu discurso e às suas ações, ou de

quaisquer outros personagens, como os amigos da companhia de teatro ou os convidados da festa que a atriz oferece em seu apartamento.

Outra semelhança entre a estruturação de *Mrs. Dalloway* e *Olmo e a gaivota*: a realização da festa como ponto de chegada das duas obras, apesar de termos um pós-crédito com imagens de Olívia e seu filho recém-nascido. No romance, os preparativos para a festa organizada por Clarissa Dalloway surgem desde a primeira página do livro e, em determinado momento em que está sozinha, a personagem questiona-se sobre o motivo de realizar tais recepções, chegando à conclusão de organizá-las porque “o que ela amava era simplesmente a vida”, representando para si, cada uma de suas festas, “uma oferenda pela própria oferenda, talvez” (WOOLF, 1972, p. 120), mas que, no entanto, “era esse o seu dom” (p. 121).

No documentário, a ideia de fazer uma festa, de acordo com o que temos em cena, surge no período em que Olívia está sozinha, durante os dias da viagem de Serge com a companhia de teatro para a turnê de *A gaivota*, com o intuito de compartilhar sua experiência da gravidez com os amigos, pessoas próximas. Considerando as falas das diretoras sobre a concepção prévia do projeto do documentário, a realização da festa, que parece, na estrutura fílmica, ser uma iniciativa de Olívia, figura como definição da direção, trazendo para o enredo algumas questões do romance de Woolf.

Devido à realização da festa, no documentário, tanto temos os preparativos por parte dos protagonistas, também indo Olívia à compra de flores e ordenamento do espaço para receber seus convidados, juntamente com Serge, que a acompanha e ajuda na organização, quanto a presença daquele que seria um amor do passado, Álvaro, desencadeando em Olívia memórias e reflexões sobre si.

Esse é um dos poucos momentos do filme em que o passado da protagonista é posto em evidência, visto que a narrativa se centra, sobretudo, em seu presente, no decorrer de sua gravidez, nas transformações não apenas de seu corpo, mas, principalmente, de sentimentos, pensamentos e sensações que o processo desencadeado pela maternidade provocam na atriz.

Como afirma Genilda Azerêdo (2008, p. 53), em *Mrs. Dalloway*, “a memória e a evocação recorrente de lembranças possuem uma função primordial”:

Em *Mrs. Dalloway*, temos acesso apenas a fragmentos da vida psicológica dos personagens, mas fragmentos que se constituem decisivos na delineação de suas subjetividades e posicionamentos diante da vida. Na verdade, é aquela experiência psicológica de Clarissa, trazida à tona agora uma vez mais através de sua memória, que dá densidade e profundidade à sua subjetividade presente. (AZERÊDO, 2008, p. 53-54).

Apesar de o ato de lembrar não ser frequente em *Olmo e a gaivota*, também experienciamos, na especiação do documentário, o adensamento da subjetividade presente de Olívia em momentos que reflete sobre sua trajetória, entrelaçando fatos passados com as atuais experiências de vida e seus desejos e temores quanto ao futuro.

As colocações de Azerêdo (2008), a respeito do romance de Woolf, ocorrem logo após mencionar memórias de Clarissa Dalloway sobre a juventude, o verão de Bourton e a convivência com sua amiga Sally e com Peter Walsh, com quem teve um relacionamento, e considerou casar-se. No enredo de *Mrs. Dalloway*, Peter estaria apaixonado por uma mulher indiana, casada com um major, mãe de dois filhos, e teria vindo à cidade a fim de consultar advogados sobre o divórcio, aproveitando para ir até a casa de Clarissa visitá-la.

Diferentemente do que se dá com Olívia, que analisa sua vida amorosa anterior e o relacionamento atual, com Serge, somente após a aparição de Álvaro, Clarissa Dalloway reflete sobre a relação que tivera com Peter, e sobre o seu casamento, desde momentos anteriores à visita referida, horas mais cedo, antes de retornar à casa.

Tanto em *Mrs. Dalloway* quanto em *Olmo e a gaivota*, contudo, esse novo contato com antigos amores não abala os relacionamentos atuais das duas protagonistas. São relações recordadas com carinho, os dois personagens masculinos demonstram ser figuras importantes, que fizeram parte de suas vidas, mas em outro momento. Nas palavras de Olívia, sobre Álvaro e Serge, há, contudo, maior clareza do que nas reflexões de Clarissa:

OLÍVIA (V.O.): Por muito tempo, Álvaro foi a concretização de tudo que eu podia ter sido. Com Álvaro, dormia em colchão inflável no topo das montanhas, nos Pirineus, como se fosse em casa. A gente fazia muito amor. Esses momentos, a tua pele grava. Teus poros gravam. A história com Serge é feita de outra matéria. Mais doce. Mais sólida. Menos nervosa. (OLMO..., 2015, 1h04min31s).

Outro núcleo do romance de Woolf é composto pelo casal Septimus Warren Smith e Rezia. Ex-combatente, condecorado, Septimus é atormentado por lembranças da guerra, recordando com frequência a visão do amigo Evans, que morreu diante dele no campo de batalha. Em determinado momento, Septimus diz a sua esposa que irá se matar e os dois procuram aconselhamento médico. Após consultar-se com William Bradshaw, a recomendação é que Septimus vá para uma casa de campo “aprender a repousar”. Quando Dr. Holmes, com quem começara a tratar-se antes de ir até Bradshaw, vai visitá-lo em casa, insistindo em vê-lo mesmo contrariando o pedido de Rezia, que acabara de compartilhar com o marido um

momento alegre, de lucidez, Septimus, ao ver o médico, joga-se da janela sobre uma cerca, suicidando-se.

A descrição desse acontecimento do enredo fez-se necessária por dois motivos. O primeiro é registrarmos a semelhança que podemos observar na *mise-en-scène* e na montagem de duas sequências: uma do filme *Mrs. Dalloway* (1997), de Marleen Gorris, e outra do documentário *Olmo e a gaivota*. Ambas ocorrem durante as festas organizadas pelas protagonistas, Clarissa e Olívia, respectivamente.

No filme adaptado a partir do romance de Woolf, ao chegarem à festa de Clarissa Dalloway, o médico William Bradshaw, acompanhado de sua esposa, desculpam-se pelo atraso e começam a relatar o suicídio de Septimus. Clarissa fica visivelmente incomodada com as falas insistentes do casal Bradshaw, por tratarem de tal assunto em sua festa (o que ficamos sabendo, no romance, pela descrição de seus pensamentos através do narrador e, no filme, não apenas por suas expressões, mas tendo acesso a tais reflexões por meio do recurso da voz *over*). A personagem começa a pensar a respeito da morte, do ato suicida, especulando sobre o tratamento de Bradshaw, passando a meditar também sobre si e saindo do ambiente coletivo da festa para ficar sozinha.

A sequência é montada com o uso de planos curtos, em *close ups* e planos-detalhe, numa sucessão de campo/contracampo, intensificando a tensão perceptível nas expressões de Clarissa, enfatizadas pelo enquadramento. A personagem permanece em silêncio, conforme referido, sendo possível apenas ter acesso aos seus pensamentos, está ouvindo os relatos de William e Lady Bradshaw sobre o suicídio, antes de retirar-se.

Em *Olmo e a gaivota*, em sequência montada de modo similar, Olívia também se mostra gradativamente mais tensa e atordoada, deixando o espaço em que se encontram seus convidados e buscando ficar sozinha, trancando-se no banheiro do apartamento. Durante toda a sequência, não há falas de Olívia ou acesso a seus pensamentos/sentimentos via voz *over*. O desconforto é perceptível por meio de suas expressões, também evidenciadas pelos planos em *close up*, que captam, inclusive, um olhar direcionado à câmera.

O incômodo da atriz dá-se por motivação semelhante à que afeta Mrs. Dalloway: comentários insistentes de seus convidados, nesse caso, sobre a maternidade, o que parece afetar a protagonista, que já está em conflito consigo, enfrentando suas próprias incertezas diante de sua gravidez, a gestação de um filho por ela desejado, mas que a afastou temporariamente de sua carreira, de modo inesperado, obrigando-a a ficar reclusa. Olívia vivenciaria, com a gravidez, o renascimento, através da maternidade.

Uma interpretação viável para a última sequência do documentário *Olmo e a gaivota*, ao final da festa, é considerá-la como celebração desse processo de morte e nascimento, quando cada um dos convidados, assim como Serge, lançam pétalas sobre a cabeça de Olívia e oferecem-lhe flores, breve momento em que vemos posta em tela a perspectiva através do olhar da atriz, considerando o uso do recurso da câmera subjetiva.

Figura 55 – Algumas imagens da sequência na qual Clarissa retira-se de sua festa.



Fonte: *Mrs. Dalloway* (GORRIS, 1997).

Figura 56 – Algumas imagens da sequência na qual Olívia retira-se de sua festa.



Fonte: *Olmo e a gaivota* (COSTA; GLOB, 2015).

Figura 57 – Sequência na qual convidados oferecem flores a Olívia.



Fonte: *Olmo e a gaivota* (COSTA; GLOB, 2015).

Voltando ao romance *Mrs. Dalloway*, o segundo motivo para nos determos na descrição sobre o ocorrido com o personagem Septimus é atentarmos para o fato de que o suicídio é um

ato que está presente nas principais obras que estabelecem relação intertextual com os documentários em estudo. *A sereiazinha*, *Hamlet*, *Mrs. Dalloway* e *A gaivota* trazem à tona tal temática, bem como o primeiro filme de Lea Glob, *Encontro com papai Kasper Cartola*, e mesmo no filme *As horas* (2002), de Stephen Daldry, adaptado do livro homônimo de Michael Cunningham, lançado em 1999.

As horas é baseado no romance *Mrs. Dalloway*, mas seu enredo é mais complexo, entrelaçando as narrativas das vidas de três mulheres de diferentes épocas, dentre elas, a autora Virgínia Woolf que, na diegese, está escrevendo o romance sobre a personagem Clarissa Dalloway, situando-se nos anos 1920. As demais protagonistas do filme são: Laura Brown, uma dona de casa, casada, que inicia a leitura do livro de Woolf e identifica-se com a protagonista, representada num período após a Segunda Guerra; e Clarissa Vaughan, que, nos anos de 1990, figura na narrativa, a partir de ações e conflitos semelhantes aos vivenciados pela personagem de Woolf, uma Mrs. Dalloway do nosso tempo.

É relevante mencionar tal obra, diante de vínculos possíveis com questões suscitadas pelo documentário *Olmo e a gaivota* e que não se dão no romance de Woolf ou em sua adaptação fílmica. Em *As horas*, uma das protagonistas, Laura Brown, vivencia a maternidade, tem um filho pequeno e está grávida, e não parece se sentir feliz, refletindo a respeito de sua interioridade. Contrariando a máxima de a gravidez ser sempre, e para todas as mulheres, um momento maravilhoso, Brown pensa suicidar-se, apesar de desistir do ato quando está prestes a consumá-lo. Mesmo partindo de inquietações internas, conflitos e sentimentos distintos, tal aproximação é válida, visto que o filme de Petra Costa e Lea Glob nos leva a refletir sobre a desmistificação da gravidez.

Ainda que não esteja presente de modo algum em *Olmo e a gaivota*, por se tratar de temática circundante em *Elena* e nas demais obras que possuem um intertexto com tal documentário, cabe registrar que dois suicídios são consumados em *As horas*: de Richard, amigo de Clarissa Vaughan, portador do vírus da Aids, que se joga da janela, assim como fizera Septimus, bem como a personagem que representa Virgínia Woolf, que, à semelhança de Ofélia, morre adentrando as águas de um rio (forma de suicídio realmente empregada pela escritora na vida real, que enche os bolsos com pedras e afoga-se no rio Ouse).

Além disso, o cruzamento das histórias dessas três mulheres, focadas de modo sensível a partir de suas subjetividades, todas lidando com conflitos internos, com momentos de desalento, angústias diante do sentido de suas vidas, questões tão próximas, apesar das épocas distintas, remete-nos, de certo modo, à estruturação do documentário *Elena*, ao entrelaçamento

das identidades de Elena, Petra e Li An, que, dentro de suas singularidades, uma após a outra, vivenciam sensações semelhantes.

Por fim, *As horas* e *Olmo e a gaivota* apresentam ainda outra semelhança, esta em sua trilha sonora: a presença da música *The poet acts*, de Philip Glass, que possui um trabalho muito influente. Alessandra Araújo Brito (2010) destaca que Glass, comumente considerado minimalista, prefere definir-se como “compositor de uma música de estrutura repetitiva”:

Apesar de que ele não goste, sua música é usualmente classificada como minimalista, caracterizada pela circularidade provocada pela repetição de pequenas unidades que são combinadas gradualmente de múltiplas maneiras. [...] As combinações minimalistas se caracterizam por possuir uma estrutura que pode ser formada pela repetição de motivos, células ou figuras, por pulsações estáticas, com gradações lentas, numa grande variedade de possibilidades de combinações que muda de acordo com o projeto estético de cada compositor. [...] Sua música possui, dentre outras características, extensa repetição de células, mudanças repentinas de uma sincronia para outra, compassos compostos por adições e subtrações de notas e tempos, e uma escala temporal que pode ser estendida a várias horas. (BRITO, 2010, p. 93-94).

Em sua tese sobre *As horas*, livro e filme, Ana Adelaide Peixoto Tavares (2008) parte de uma entrevista de Philip Glass, na qual este teria afirmado buscar para a composição da trilha do filme de Stephen Daldry captar o sentimento angustiante do desespero de Woolf “por meio do piano, que era um instrumento intimista”, e, assim, imprimiria o clima do filme desde o começo, além de seguir a estrutura fílmica com “uma música composta de formas circulares, repleta de idas e voltas, até repetitiva, que acompanhasse os percalços de três mulheres em três épocas distintas, interligadas pelo romance ‘Mrs. Dalloway’” (p. 139), havendo, de sua parte, um esforço para que a trilha por ele composta articulasse o ponto de vista emocional das cenas, levando em consideração a repetição inerente ao próprio filme por retratar o cotidiano, que se fundamenta no repetível, elemento que daria significação à vida (p. 148).

Esses elementos, de certo sentimento de angústia, do caráter intimista, da vida prosaica, certamente também estão presentes em diferentes momentos do documentário de Petra Costa e Lea Glob. A música de Glass acompanha Olívia e Serge num instante de duplicidade de suas identidades, quando caracterizados, no palco, encenam personagens de Tchekhov.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A visão conjunta das duas obras analisadas em nossa pesquisa possibilitou distinguir claramente algumas dessemelhanças na estruturação das narrativas. *Elena*, a primeira, memorialista, de olhos voltados à reconstituição do passado, com base numa gama enorme de registros de memória, de natureza biográfica, ao apresentar a vida da personagem Elena, e autobiográfica, com a inscrição de Petra Costa na narrativa de maneira determinante; obra na qual a hibridização entre documental e ficcional acontece com maior sutileza, de forma localizada, sendo perceptível pelo espectador na maioria das vezes que ocorre.

Na segunda narrativa, *Olmo e a gaivota*, a hibridização, a mistura, entre documental e ficcional é indiscernível ao assistirmos o filme sem quaisquer informações complementares. A narrativa é estruturada por meio de um regime de ambiguidade que insere o espectador em um jogo, deixando evidente o anti-ilusionismo, exibindo o artifício, desnudando que a encenação, de uso malvisto no âmbito das produções documentais, é um pilar da construção fílmica. É essa ambiguidade que compreendemos como característica principal da autoficção e não somente uma leitura transparente do termo, como “ficcionalização de si”.

É justamente essa ambiguidade, e não apenas o fato de haver momentos de autorrepresentação, que nos autoriza a ler *Olmo e a gaivota* como autoficcional, se admitirmos a possibilidade de uma partilha autoral entre as diretoras e a personagem, em termos de roteiro e, em certa medida, de definições de *mise-en-scène*, pelo modo de trabalho mais próximo da rotina criativa do teatro, aberta ao improviso por parte dos atores, ou alterficcional, caso nos fixemos na leitura dominante de atribuição da autoria à direção.

O trabalho com questões referentes à autoria, autobiografia e autoficção, delineadas desde o início de nossos estudos, bem como as leituras intertextuais, observando como os personagens documentais eram constituídos por vínculos com personagens de obras ficcionais, via análise comparativa, possibilitou uma visão detida a respeito da construção dos documentários sobre os quais nos debruçamos. Além disso, mostrou-se relevante para uma leitura mais abrangente das obras o investimento na série social, nas relações familiares, abordagem que reforçou a costura das discussões temáticas sobre suicídio e maternidade.

Nossa pesquisa também possibilitou vislumbrarmos a necessidade de fomentar o registro, o estudo e a difusão de obras fílmicas, sobretudo documentárias, de autoria feminina, considerando a pouca visibilidade histórica concedida a tais filmes e a importância de colocar em evidência também essas obras que abordam questões do universo feminino e a imagem da

mulher de maneira distinta do que estamos acostumados a ver nas grandes produções do cinema industrial.

Inclusive, a leitura sobre o olhar feminino, afetuoso, terno, generoso na partilha das experiências, potente na difusão de questões extremamente íntimas das personagens, no desvelamento do cotidiano, do privado, do interior não somente espacial, mas principalmente da interioridade das personagens, sendo significativa e bastante rentável para ambos os filmes a apresentação de tais narrativas por meio da ênfase na subjetividade.

Assim, no caminhar da análise, tornou-se impositiva a abordagem das possíveis aproximações entre as protagonistas, Elena Andrade e Olívia Corsini, ao observamos de que modo ambas se relacionam com o fazer artístico, o campo do trabalho, as relações em família, a própria interioridade, a passagem do tempo e os espaços, de liberdade e confinamento, nos quais estão inseridas.

Coube ainda um olhar mais detido a respeito dos temas tabus, socialmente silenciados, que precisam ser abordados abertamente e de maneira responsável. Em *Elena*, o suicídio, a depressão, o excesso de liberdade, a busca dos sobreviventes pela superação do luto. Em *Olmo e a gaivota*, a maternidade real, que permite a insegurança, o questionamento, o desejo da mulher de continuar a ter sua vida, mesmo após o nascimento de uma criança, preservada o quanto possível, tanto no âmbito pessoal quanto no âmbito profissional, dando sequência à própria carreira, sem se anular devido à maternidade.

Já ao final da pesquisa, deu-se a inserção do primeiro curta-metragem de Lea Glob, chamado, no Brasil, de *Encontro com papai Kasper Cartola, de 2011*. Ter acesso ao filme de Glob permitiu observar as semelhanças com *Elena*, mas também nos possibilitou fazer uma análise do estilo das diretoras, considerando elementos de seus primeiros filmes que podiam ser observados nas produções seguintes. E assim agregasse à nossa análise também o curta-metragem *Olhos de ressaca*, de 2009, primeira realização de Petra Costa, no qual tematizava o relacionamento de seus avós, Vera e Gabriel, que, na época da produção, estavam com sessenta anos de casados.

Conforme observamos na análise, além de também tematizar as relações familiares, o curta apresenta semelhanças estruturais com o filme *Elena* e com *Olmo e a gaivota*, seja no uso de planos bastante aproximados, como *close ups* e planos detalhe, seja na representação amorosa da relação de casal, entre Vera e Gabriel ou entre Olívia Corsini e Serge, com construções muito semelhantes, com o *Elena*, especificamente, como o uso de luzes difusas, de recursos de autorreflexividade, como o espelho como um elemento cênico importante, ou a

forma de inserção das fotografias, postas em tela com movimentação de câmera, iluminação específica ou em efeito de transição com outras imagens.

Cabe ressaltar as escolhas das realizadoras, a opção pelo investimento na estetização, também de momentos cotidianos, mas, principalmente, por meio do vínculo estabelecido com os personagens oriundos de obras ficcionais, a exemplo de Ofélia, Electra, a sereiazinha, Rapunzel, Mrs. Dalloway e alguns personagens, femininos e masculinos, da peça *A gaivota*.

O uso da estetização, portanto, a exploração de recursos de valoração estética, do jogo intertextual, somado a outras peculiaridades das obras, anteriormente citadas, como a ênfase na representação do universo psicológico das protagonistas, a potência das histórias partilhadas, a presença de elementos de autorreflexividade e disposição da partilha do íntimo transformam *Elena* e *Olmo e a gaivota* em duas obras de relevo entre as produções documentais contemporâneas, sobretudo as de autoria feminina.

Tais documentários, potencialmente, proporcionam ao espectador não somente a reflexão sobre as questões abordadas, sejam da série social ou do próprio gênero documentário. Eles também possibilitam a identificação com as histórias dessas mulheres, em narrativas cuja comovida fruição ampara-se na percepção do “como contar”, pilar fundamental da construção de ambos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.

ALBERCA, Manuel. ¡Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 2008, n. 25, p. 89-100. Disponível em: <<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/46231/89-100.pdf;sequence=1>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

ALBERCA, Manuel. ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del Cilha*, n. 7/8, 2005-2006. p. 115-127. Disponível em: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1095/albercacilha78.pdf.. Acesso em: 15 jan. 2017.

ALBERCA, Manuel. Las hijas de Ana Frank. Diarios íntimos y adolescência. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, v. 36, n. 2, p. 9-25, 2010. Disponível em: <<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/1101>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

ANDERSEN, Hans Christian. *A sereiazinha*. Trad. Ribeiro da Fonseca. Lisboa: Printer Portuguesa, 1996.

ANDRADE, Márcio Henrique Melo de. *Autobiografias do outro: camadas de selfies em documentários pernambucanos*. Recife: Combo Multimídia, 2015.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Psiquiatria. *Comportamento suicida: conhecer para prevenir* (dirigido para profissionais de imprensa). São Paulo, ABP Editora, out. 2009. Disponível em: http://www.abp.org.br/portal/wp-content/upload/2013/10/cartilha-suicidio_2009_light.pdf>. Acesso em: 25 set. 2014.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. Trad. Matheus Cartaxo. *Foco Revista de Cinema*. 2012. (Publicado, no original, em: L'écran français, n.144, 30 mar. 1948). Disponível em: <<http://focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

AZERÊDO, Genilda. “Corações que lembram”: a centralidade da experiência memorativa em Mrs. Dalloway (romance e filme). *Letr@ Viv@*, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, v. 9, p. 51-63, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACKES, Marcelo. Prefácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001. p. 4-6.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. A autobiografia e a biografia. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 164-181.

BARBOSA, Afonso Manoel da Silva. *Paródia e auto-reflexividade no filme Romance, de Guel Arraes*. 2013. 89f. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

BARBOSA, Karina Gomes. O tempo da costura: afetos, subversão e intimidade em *Call the midwife*. *Significação: Revista de cultura audiovisual*, v. 44, p. 219-238, 2017.

BARDWICK, Judith Marcia. Maternidade: da obrigação à escolha. In: BARDWICK, Judith Marcia. *Mulher, sociedade, transição: como o feminismo, a liberação sexual e a procura da auto-realização alteraram as nossas vidas*. Trad. Wanda de Oliveira Roselli. São Paulo: Difel, 1981. p. 72-96.

BAUER, Érika. O documentário como experiência. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 74-81.

BEAUVOIR, Simone. A mãe. In: *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975. p. 248-294.

BELLOUR, Raymond. Auto-retratos. In: BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Trad. Luciana A. Penna. Campinas: Papirus, 1997. p. 313-386.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGER, Peter L. LUCKMANN, Thomas. Os fundamentos do conhecimento na vida cotidiana. In: BERGER, Peter L. LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004. p. 35-68.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. 1ed. Cosac Naify Portátil 26. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 209-230.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler?* Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

BOI voador. Elena Filme. 20 jan. 2015. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=sFWYl5mmHJM&t=7s>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

BORDWELL, David. A aparência dos filmes: a importância da história estilística. In: BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 2013. p. 13-27.

BORDWELL, David. Encenação e estilo. In: BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008. p. 21-72.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. Documentários, filmes experimentais e animações. In: BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. Trad. Roberta Gregoli. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013. p. 531-598.

BRITO, Alessandra Araújo de. *Dança e dissonância: poéticas de esculpir o tempo*. 2010. 114f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

BRUM, Eliane. *Petra*: uma mulher em busca do próprio corpo. Revista Época. Online. 06 mai. 2013. Disponível em: < http://revistaepoca.globo.com/Sociedade/eliane-brum/noticia/2013/05/petra.html?fb_action_ids=10201216601359335&fb_action_types=og.likes&fb_source=other_multiline&action_object_map=%7B%2210201216601359335%22%3A478967368842193%7D&action_type_map=%7B%2210201216601359335%22%3A%22og.likes%22%7D&action_ref_map=%5B%5D>. Acesso em: 20 set. 2014.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. O outro como si mesmo: Stanislavski e a alterbiografia. *O teatro transcendente*, Blumenau, v. 18, n. 1, p. 59-68, 2013. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/3814>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

CAMATI, Anna Stegh. *O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesca e na criação poética de Shakespeare*. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (org.) *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008. p. 133-145.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 13-25.

CARBONAI, Davide; CUNHA, Marcelo Barcelos da; SILVA, Sandro da. Cantos de trabalho e crítica rock. A música de protesto na Itália, na parábola da esquerda política e sindical. *Estudos do Trabalho*, ano VII, n. 14, p. 1-12. 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: CHKLOVSKI, Viktor et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.

COMOLLI, Jean-Louis. Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène. In: *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 81-85.

COMPLEXO de Ofélia – desafios e conquista da mulher. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-07Y5iEQy08&feature=youtu.be>. Elena Filme. 21 jun. 2013. Acesso em: 29 set. 2015.

CORSEUIL, Anelise Reich. O documentário pós-moderno: inovação e problematização nas formas de representação da cultura latino-americana. In: CORSEUIL, Anelise Reich. *A América Latina no cinema contemporâneo: outros olhares*. Florianópolis: Insular, 2012. p. 97-103.

COSTA, Iná Camargo. Tragédia no século XX. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. p. 7-21.

COSTA, Petra. *Petra Costa totalmente livre*. Entrevista concedida a Milly Lacombe. 17 fev. 2016. Revista Trip. TPM #161. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/tpm/petra-costa-diretora-de-olmo-e-a-gaivota-nas-paginas-vermelhas>. Acesso em: 08 jan. 2017.

COSTA, Petra; ZISKIND, Carolina. *Elena*. Roteiro. Busca Vida Filmes. 2013. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/roteiro/>. Acesso em: 05 jan. 2015.

COURTINE, Jean-Jacques. Discurso e imagem: para uma arqueologia do imaginário. In: PIOVEZANI, Carlos; LUZMARA, Curcino; SARGENTINI, Vanice. *Discurso, semiologia e história*. São Carlos: Claraluz, 2011, p. 145-162.

COUTINHO, Eduardo. Entrevistas. In: OHATA, Milton. (Org.) *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.181-322.

CULLER, Jonathan. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca produções culturais Ltda., 1999.

DA-RIN, Silvio. Auto-reflexividade no documentário. *Revista Cinemais – Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, n. 88, set./out. 1997. p. 71-92.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DI TELLA, Andrés. O documentário do eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. 1.ed. São Paulo: Cosac Naify, Cosac Naify Portátil 26, 2014. p. 95-114.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.

ECO, Umberto. *Seis passos no bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELENA - Debate no Itaú Cultural São Paulo com Petra Costa, João Moreira Salles e Daniela Capelato. 27 mai. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VjnZo51Blx8>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

ELENA. Direção: Petra Costa. Produção: Busca Vidas. Roteiro: Petra Costa e Carolina Ziskind. 1 DVD (82min), cor, 35mm, Brasil, SP/MG, 2013.

ELENA Filme. *O historiador Nicolau Sevchenko fala sobre o filme ELENA*. University Tour Harvard University. Trad. 15 abr. 2014 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lvh-1jaYIAE>>. Acesso em: 25 set. 2014.

ELENA – o livro do filme de Petra Costa. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014. (coletânea de textos sobre o filme *Elena*).

ENTREVISTA de Petra Costa ao Metrôpolis (TV Cultura) - Olmo e a Gaivota. Olmo e A gaivota. 26 out. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x8p8dSnYdBU>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

SCOREL, Eduardo. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 109-124, jan./jun., 2009. p. 110-124. Entrevista concedida a Eduardo Morettin e Mônica Almeida Kornis.

ESPINOSA, Mario de la Torre. Cines del yo: el documental autoficcional contemporâneo español. *Bulletin of hispanic studies*, University of Granada, Espanha, v. 92, 2015, p. 567-582.

FAEDRICH, Anna. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 5-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

FAIXA comentada. In: ELENA. Direção: Petra Costa. Produção: Busca Vidas. Roteiro: Petra Costa e Carolina Ziskind. 1 DVD (82min), cor, 35mm, Brasil, SP/MG, 2013.

FEATHERSTONE, Mike. A estetização da vida cotidiana. In: *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995. p. 97-117.

FIGUEIREDO, Rubens. Um pássaro na mão. Posfácio. In: TCHEKHOV, Anton. *A gaivota: comédia em quatro atos*. Trad. Rubens Figueiredo. 1.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 111-122.

FREIRE, Marcius. A noção de autor no filme etnográfico. In: SERAFIM, José Francisco (org.) *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 49-62.

FREIRE, Marcius. A questão do autor do cinema documentário. *Significação - Revista de cultura audiovisual*, Brasil, v. 32, n. 24, p. 43-59, dez. 2005.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch ou o filme documentário como uma autobiografia. Uma introdução. In: CATANI, Afrânio Mendes; et al. *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Editora Panorama, 2003. p. 19-26.

FREIRE, Marcius. Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, pp. 13-28, 2007.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos [1914-1916]*. Trad. Paulo César de Souza. Obras completas. Vol. 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 127-144.

FREUD, Sigmund. Tabu e ambivalência emocional. In: *Totem e tabu: alguns pontos de concordância entre a vida mental dos selvagens e dos neuróticos*. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1969. p. 32-90.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Análise do discurso e semiologia: enfrentando discursividade contemporâneas. In: PIOVEZANI, Carlos; LUZMARA, Curcino; SARGENTINI, Vanice. *Discurso, semiologia e história*. São Carlos: Claraluz, 2011, p. 83-105.

GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade – Uma rua de mão dupla. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 68-73.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. *A construção do personagem no romance e no teatro*. In: XXVIII Simpósio Nacional de História, Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios, 27 a 31 jul. 2015, Florianópolis. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427556679_ARQUIVO_TextocompletoANPUH2015.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2016.

HERRERIAS, Priscilla. Incompreensões no amor e na arte: A gaivota de A. Tchékhev. *Palimpsesto*, n. 10, ano 9, p. 1-19, 2010. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10_dossie06.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2016.

HOLANDA, Karla. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017. p. 43-58.

HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Significação*. v. 42, n. 44, 2015, p. 339-358.

HIROSHIMA, meu amor. Direção: Alain Resnais. Roteiro: Marguerite Duras. França/Japão, 1959. 1 DVD (91 min), p&b.

INDURSKY, Freda. A memória na cena do discurso. In: INDURSKY, Freda; MITTMANN, Solange; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (orgs.). *Memória e história na/da análise do discurso*. Campinas: Mercado de Letras, 2011. p. 67-89.

INFÂNCIA na clandestinidade. Elena Filme. 20 jan. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LuNJhkhXCE>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 127-162.

JONSSON, Anna. *Petra Costa e Lea Glob falam sobre o filme Olmo e A gaivota*. Entrevista. Trad. Lucas Hackradt. 26 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.elenafilme.com/noticias/petra-costa-e-lea-glob-falam-sobre-olmo-e-a-gaivota/>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo, 2009.

LABAKI, Amir. 3 questões sobre o documentário. Folha de S. Paulo. Entrevista. 04. mar. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0403200102.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. Trad. Alcides João de Barros. São Paulo. Editora Ática, 1991.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções&Cia. Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 21-37.

LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. Trad. Ignacio Vázquez Diéguez. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537-544, out./dez. 2013. (Conferência proferida na Universidade Ain Shams - Cairo).

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a.

LERMANT, Annie. As sereias na Antiguidade. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekund et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Jornalismo literário no cinema*. São Paulo e Itu: Texto Vivo, 2003. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/arquivodomural8.htm>. Acesso em: 5 set. 2011.

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

LINS, Consuelo. O documentário entre a carta e o ensaio fílmico. In: FILHO, Francisco Cesar; SAMPAIO, Rafael (org.). *Chris Marker, bricoleur multimídia*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009. p. 34-39.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*. In: FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael (orgs.). *Novos rumos da cultura da mídia: indústria, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 143-157.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007a. p. 44-51.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto. O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. p. 587-598. In: FABRIS, Mariarosaria; SOUZA, Gustavo; FERRARAZ, Rogério; MENDONÇA, Leandro; SANTANA, Gelson (orgs.). *Estudos de cinema e audiovisual Socine*. São Paulo: Socine, 2010. p. 587-598.

LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 379-394.

LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. Trad. Mario Luiz Frungillo. *Revista UFG*. jun. 2008. Disponível em: <https://projetos.extras.ufg.br/joomla_proec/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsao.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2016.

LUNA, Sandra. *Dramaturgia e cinema: ação e adaptação nos trilhos de Um bonde chamado desejo*. João Pessoa: Ideia, 2009.

MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. *Doc On-line*, n. 11, dez. 2011, p.5-24.

MACHADO, Arlindo. O filme ensaio. Concinnitas – *Revista do instituto de artes da Uerj*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 63-75, dez. 2003.

MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho. *Uma escuridão em movimento: as relações familiares em Laços de Família*, de Clarice Lispector. João Pessoa: Idéia: Editora Universitária da UFPB, 1997.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle vague. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 221-252.

MARCONDES, Renan. Breve apontamento sobre Hamlet-Ofélia em Hamlet-máquina. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 12, out. 2014. p. 1-6.

MATTOS, Carlos Alberto. Impressões de Amsterdam. *Revista Cinemais – Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, n. 88, set./out. 1997. p. 103-112.

MATTOS, Carlos Alberto. *Yes, nós temos filme-ensaio* – 1/6. 25 fev. 2016. Blog ...rastros de carmattos. 2016. Disponível em: <<https://carmattos.com/2016/02/25/yes-nos-temos-filme-ensaio-16/>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

MATTOS, Carlos Alberto. *Yes, nós temos filme-ensaio* – 1/6. 29 fev. 2016. Blog ...rastros de carmattos. 2016a. Disponível em: <<https://carmattos.com/2016/02/29/yes-nos-temos-filme-ensaio-26/>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. *Comunicação & informação*, v. 5, n. 1/2, p. 23-38, 2002. Disponível em: <<http://basessibi.c3sl.ufpr.br/brapci/v/a/4035>>. Acesso em: 16 jan. 2017.

MÉRCIA, Rúbia. Filmes-carta por uma (outra) estética do encontro. In: MÉRCIA, Rúbia (org.). *Filmes-carta: por uma estética do encontro*. Catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013. p. 6-10.

MESQUITA, Cláudia. Outros retratos – ensaiando um panorama do documentário independente no Brasil. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 8 - 14.

MESQUITA, Cláudia; LINS, Consuelo. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo. In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008. p. 157-175.

MEU corpo, minhas regras. In: OLMO e a gaivota. Direção: Petra Costa; Lea Glob. Produção: Busca Filmes, Zentropa Entertainments; O som e a fúria. Coprodução: Epicentre Films; Film I Väst, Zentropa International Sweden. Brasil/Dinamarca/Portugal/França, 2015. 1 DVD (82min), cor.

MORIN, Edgar. Simpatia e “Happy End”. In: MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 91-97.

MUCCI, Latuf Isaias. *Alterbiografia*. E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6125/alterbiografia/>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

MÜLLER, Heiner. Hamlet-máquina. In: *Teatro de Heiner Müller*. Trad. Reinaldo Mestrinel e Fernando Peixoto. Hucitec, São Paulo, 1987, p. 25-32.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 437-453.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. *Tchékhov no Brasil: a construção de uma atualidade*. 2013. 344 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Trad. Josetxo Cerdán e Eduardo Iriarte. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1997.

NOBRE, Lucia Fátima Fernandes. Lugares/Olhares des-locados e a configuração do espaço do outro em *Atonement*, de Ian McEwan, e na adaptação fílmica, de Joe Wright. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 65, jul./dez. 2013, p. 147-185.

ODIN, Roger. El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Arquivos de la filmoteca*, Después de lo real - periferias (cont.) y teorizar desde la praxis, Valencia, v. 2, n. 58, out.2007/fev.2008. p. 197-217.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação*, n. 37, ano 39, p. 10-30, 2012. Disponível em: <http://www3.usp.br/significacao/pdf/37_odin.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2016.

OLIVEIRA, Elinês de A. V. e. “*Assim como o teatro é a pintura*”: representações de Ofélia no cenário Pré-Rafaelita. XI Congresso Internacional da ABRALIC (Tessituras, interações, convergências), 13 a 17 jul. 2008, USP, São Paulo, Brasil. p. 1-10.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. O olhar, o quadro, a cena. In: OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papyrus, 2013. p. 189-203.

OLMO e a gaivota – bate-papo com a equipe. Festival do Rio 2015. 8 nov. 2015. CineEncontro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7_sJrvJii9M>. Acesso em: 23 nov. 2016.

OLMO e a gaivota. Direção: Petra Costa; Lea Glob. Produção: Busca Filmes, Zentropa Entertainments; O som e a fúria. Coprodução: Epicentre Films; Film I Väst, Zentropa International Sweden. Brasil/Dinamarca/Portugal/França, 2015. 1 DVD (82min), cor.

OMS. *Prevenção do suicídio: um manual para profissionais da mídia*. Organização Mundial de Saúde. Genebra, 2000. p. 1-10. Disponível em: <http://www.who.int/mental_health/prevention/suicide/en/suicideprev_media_port.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2018.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ORTEGA, María Luisa. Supostas e genuínas subjetividades. Trad. Natalia Barrenha. In: BARRENHA, Natalia Christofolletti; PIEDRAS, Pablo (orgs.). *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo*. Campinas: Editora Medita, 2014. p. 20-28.

PAI, cores e cinzas. Elena Filme. 20 jan. 2015. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=FI1NTSOZUUK>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

PENAFRIA, Manuela. O documentarismo do cinema. *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação – BOCC*. 2003. Disponível em: <
http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria_manuela_documentarismo_cinema.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2016.

PERES, Urania Tourinho. *Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PIEDRAS, Pablo; BARRENHA, Natalia. Silêncios históricos e pessoais: novas vozes para novas identidades. In: BARRENHA, Natalia Christofolletti; PIEDRAS, Pablo (orgs.). *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo*. Campinas: Editora Medita, 2014. p. 9-19.

PIGLIA, Ricardo. O último leitor. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PISANO, Laura. *Cantare le donne. Un racconto con parole e musica, dalle antiche ballate popolari a Mina*. Conferenza del 19 dicembre 2012. Disponível em:
<<https://soroptimistca.files.wordpress.com/2016/05/estratto-donne-e-scietc3a0.pdf>>. Acesso em: jan. 2018.

PIVATO, Stefano. “Compagni dai campi e dalle officine”. Nel mondo del lavoro. In: *Bella ciao: Canto e politica nella storia d'Italia*. Roma-Bari: GLF Editora Laterza, 2015.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. 2 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 77-88.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo Teixeira (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 81-96.

RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. *Revista Rebeca*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2012, p. 16-53.

RAUEN, Margarida Gandara. Apropriação criativa dos cânones em novos roteiros e linguagens. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 49, jul./dez., 2005, p.369-396.

RENOV, Michael. Filmes em primeira pessoa: algumas proposições sobre a autoinscrição. Trad. Gabriel Tonelo. In: BARRENHA, Natalia Christofolletti; PIEDRAS, Pablo (orgs.). *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo*. Campinas: Editora Medita, 2014. p.31-53.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

- ROITMAN, Julieta. *Miragens de si: ensaios autobiográficos no cinema*. 2007. 141f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- RONK, Martha. “Representations of Ophelia”. *Criticism*, v. 36, p. 21-43, 1994.
- ROUCH, Jean. Poesia, dislexia e câmera na mão. (Conversa com Jean Rouch). In: *Revista Cinemais – Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, n. 88, set./out. 1997. p. 7-34.
- SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005, p.57-71.
- SALLES, João Moreira. *Em entrevista, João Moreira Salles fala sobre finalização do filme de Eduardo Coutinho*. Entrevista concedida a Roger Lerina. Mai. 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/05/em-entrevista-joao-moreira-salles-fala-sobre-finalizacao-do-filme-de-eduardo-coutinho-4761664.html>>. Acesso em: 17 fev. 2017.
- SALLES, João Moreira. *João Moreira Salles emociona com filme sobre a mãe*. Entrevista concedida a Mariane Morisawa. Fev. 2017. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/entretenimento/joao-moreira-salles-emociona-com-filme-sobre-a-mae/>>. Acesso em: 17 fev. 2017.
- SALLES, João Moreira. 3 questões sobre o documentário. Folha de S. Paulo. Entrevista. 04. mar. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0403200102.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2016.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Uma discusión. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- SCAMPARINI, Julia. O sujeito na mídia: escritas de si literárias e fílmicas. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.19, n.1, p. 258-269, jan./jun. 2015.
- SCHLESINGER, Hugo; PORTO, Humberto. *Dicionário enciclopédico das religiões*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- SERAFIM, José Francisco. O autor no cinema documentário. In: SERAFIM, José Francisco (org.) *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 33-47.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Anna Amélia de Queiroz Carneiro Mendonça e Barbara Heliadora. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções, v. 10).

SHOWALTER, Elaine. Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism. In: *Shakespeare and the Question of Theory*. Ed. Patricia Parker and Geoffrey Hartman. London: Methuen, 1985.

SILVA, Mariana Duccini Junqueira da. *Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo*. 2013. 239 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2013.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da. *Artur e Santiago: relações entre jornalismo narrativo e cinema-documentário*. 2014. 151f. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, volume II: documentário e narratividade. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 127-157.

SPERBER, Suzi Frankl. Pulsão de ficção. In: SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009. p. 577-580.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. M. A. Kremer; C. R. G. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003. (Coleção Campo Imagético).

STAM, Robert. Homo Ludens: o gênero auto-reflexivo no romance e no filme. In: STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 54-81.

SVAMPA, Nanni. *La mia morosa cara*. Canti popolari milanesi e Lombardi. Milano: Nuova edizione, set. 2007.

TAVARES, Ana Adelaide Peixoto. *Que mergulho! O espaço vertiginoso da subjetividade feminina no livro/filme As horas*. 2008. 242f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

TCHEKHOV, Anton. *A gaivota: comédia em quatro atos*. Trad. Rubens Figueiredo. 1.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TEIXEIRA, Elinaldo. Documentário expandido – reinvenções do documentário na contemporaneidade. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 38-43.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando. (org.) *História do cinema mundial*. 5. ed. Campinas: Papirus, 2009. p. 253-287.

TIBURI, Márcia. Ofélia morta – do discurso à imagem. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 18 (2): 352, mai./ago. 2010. p. 301-318.

VIEIRA, Érika Viviane Costa. Resistindo à clausura: a iconografia de Ofélia. *Revista Todas as musas*, USP, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 81-98, jan-jul. 2010.

VILAIN, Philippe; LEJEUNE, Philippe. Dois eus em confronto. Entrevista a Annie Pibarot. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 223-242.

XAVIER, Ismail. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. *Aniki - Revista portuguesa da imagem em movimento*, v. 1, n. 1, p. 33-48. 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

WOOLF, Virgínia. *Mrs. Dalloway; Orlando*. Trad. Mário Quintana e Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.

ZAMUDIO, Luz Elena. *La autoficción en el cine*. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna. 2007. 364p. Tese (Doutorado) - Universidad Autónoma de Madrid, Facultad Filosofía y Letras. 2007.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Dimensão política e histórica

Em material complementar ao filme, um dos vídeos extras, Petra Costa aborda o período da vida de sua família na clandestinidade com foco específico e maior prolongamento, mas se atendo, sobretudo, à infância de Elena em meio a tantos acontecimentos, acrescentando as informações já presentes no documentário sem destoar da abordagem, inclusive em relação ao uso da voz *over*, com narração conduzida nos moldes do filme-carta.

Referimo-nos ao extra intitulado *Infância na clandestinidade* (2015), que parte de imagens já presentes no documentário e amplia-se com outros dados, material de arquivo e entrevistas do pai da diretora, de sua mãe e de sua avó, Vera Andrade, sobre a vida de Elena durante os anos em que os pais se mantiveram clandestinos.

Petra Costa inicia com a contextualização histórica, mencionando o AI-5 e a militância de seus pais:

PETRA (V.O): Em dezembro de 68, é decretado o AI-5, Ato Institucional que dá poder ilimitado aos militares. Nos anos seguintes, o país é submetido a um duro sistema de opressão e censura. Milhares de pessoas são presas, outras torturadas, muitas exiladas, e outras, como nossos pais, entram para a clandestinidade. Você ainda não existia. Quando nossa mãe tá grávida de você, eles quase são mandados para a guerrilha do Araguaia. Quase todos os jovens que foram acabaram assassinados pelos militares. Foi você, na barriga da nossa mãe, que a salvou. Ao invés de ir para o Araguaia, nossos pais acabam sendo mandados para Londrina, no Paraná. (informação verbal).⁸³

Conforme conta Li An, a família não estava “propriamente na clandestinidade”: “nós nem mudamos de nome. Nós ficamos numa coisa que se chama *stand by*. A gente ficou clandestino pra nossa família, que se a polícia quisesse torturar a nossa família, eles não saberiam onde é que a gente tava” (informação verbal).⁸⁴

Pela narração, ficamos sabendo da atuação de Li An no movimento estudantil em Londrina, sendo acompanhada por Elena, ainda bem pequena, em suas atividades, até que o casal é informado que Li An seria presa, mudam-se às pressas para São Paulo, onde se aproximam de Pedro Pomar, um dos líderes do PC do B e mentor político dos pais de Petra e

⁸³ Informações extraídas do vídeo *Infância na clandestinidade* (2015).

⁸⁴ Informações extraídas do vídeo *Infância na clandestinidade* (2015).

Elena. A família é enviada para o Pará, e, na Amazônia, Manoel lidera a construção da cidade de Tucumã, até que Pedro Pomar é assassinado pelos militares.

Figura 58 – Imagens em referência à militância de Li An e Manoel durante a ditadura.



Fonte: Elena (COSTA, 2012).

Em entrevista à revista *Trip*, a diretora refere-se a esse período da biografia familiar:

Meus pais ficaram muito tempo militando em Londrina, ajudando a criar um movimento estudantil por lá e um jornal chamado *Poeira*. Em seguida, mudaram para São Paulo e o líder deles era o Pedro Pomar [que morreu assassinado no episódio conhecido como A chacina da Lapa, hoje investigado pela Comissão da Verdade], que em 1975 mandou meu pai para a Amazônia para organizar trabalhos políticos. Meu pai começou a se reaproximar do pai

da minha mãe, foi estagiar na fazenda do meu avô para tomar mais conhecimento da questão rural antes de começar um projeto de colonização na Amazônia. Era uma tentativa de criar uma cidade modelo, Tucumã, no sul do Pará. O projeto, entre muitos percalços, deu certo: Tucumã é uma das cidades com melhor distribuição de terra da Amazônia. Depois disso, meu pai se candidatou a deputado federal por Minas, em 1982, e ganhou. Eu nasci nesse outro momento. (COSTA, 2016).⁸⁵

Na mesma oportunidade, Petra Costa trata sobre a política ser uma questão muito presente durante toda a sua vida: “cresci em manifestações. É onde eu mais me sinto em casa. Minha mãe e meu tio trabalhavam com jornais de esquerda em São Paulo. Meu tio foi um dos fundadores do PT.” (COSTA, 2016).⁸⁶

Na publicação *Elena - o livro do filme de Petra Costa*, de 2014, temos acesso a uma cronologia familiar, que se inicia em 1945, com o nascimento de Manoel Costa, e encerra-se em 2012, com o lançamento do documentário *Elena*. A cronologia entrelaça a história familiar com importantes acontecimentos mundiais e nacionais, apresentando em maior detalhe a atuação política da família, com material de arquivo e imagens da infância de Elena. Em uma dessas imagens, Elena aparece acompanhando Li An, em 1973; posteriormente, em atividades em Londrina, nos anos de 1977/1978; no Pará, com índios da aldeia Caiapó-Gorotire, em 1982; e durante a campanha para eleição de Manoel, em Belo Horizonte. Há ainda a reprodução de uma carta que Elena enviou, de Nova York, para seus anfitriões de Conceição do Araguaia, em maio de 1990, revelando seu engajamento político em vários trechos, conforme reproduzimos abaixo:

[...] Como vai indo a Conceição do Araguaia? E os planos do Collor, espero que não estejam afetando muito vocês. [...] O que aconteceu comigo foi o seguinte: numa viagem longuíssima de mais de 7 dias, de ônibus e de barco, cheguei em Gurupá, depois de ter que parar dias em Porto Moz. Fui super bem-recebida pelos militantes do PT. Ótimas pessoas. Vocês devem saber que Gurupá foi o único município da Amazônia onde o Lula venceu? Adorei ter ficado lá; me senti realmente capaz de viver numa das suas comunidades. Mas muita coisa me faltava para sentir segura de tomar uma decisão dessas. E ao receber uma pressão da minha mãe pelo telefone dizendo que se eu abrisse mão da universidade naquele momento, mais tarde seria pouco provável que eu recebesse mais crédito da parte de meus avós e mesmo dela. Então fiquei muito confusa por alguns dias, até que resolvi, em meados de janeiro, vir para Nova York fazer uma tentativa de avaliar o que é melhor para mim agora: estudar com o povo ou estudar na escola. Escrevo agora de NY; vou à

⁸⁵ Trecho de entrevista concedida por Petra Costa à revista *Trip*, realizada por Milly Lacombe. *Petra Costa totalmente livre*. 17 fev. 2016. Revista Trip. TPM #161. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/petra-costa-diretora-de-olmo-e-a-gaivota-nas-paginas-vermelhas>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

⁸⁶ Trecho de entrevista concedida por Petra Costa à revista *Trip*, realizada por Milly Lacombe. *Petra Costa totalmente livre*. 17 fev. 2016. Revista Trip. TPM #161. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/petra-costa-diretora-de-olmo-e-a-gaivota-nas-paginas-vermelhas>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

universidade (acabo de entrar de férias dela) estudo interpretação, música, canto, dança e Amazônia... (esta através de livros e vídeos). [...] Que o Collor não esteja fazendo o povo sofrer mais que sempre, e que mais e mais gente esteja percebendo que foi enganada. [...].⁸⁷

Considerando a questão da militância política da família, Petra Costa revela um incômodo de sua mãe com o documentário, sensação com a qual a cineasta concorda: que o filme acabaria “dando a impressão de que Li An só entrou na luta política por encontrar o meu pai e depois voltou a ser uma pessoa melancólica pela morte da filha”, o que não corresponderia à realidade, pois até hoje Li An seria “muito engajada politicamente” (informação verbal).⁸⁸

⁸⁷ Trechos de carta de Elena, datilografada, reproduzida por imagem no livro *Elena – o livro do filme de Petra Costa*, 2014, p. 138-139.

⁸⁸ Informações verbais extraídas da faixa comentada que compõe o DVD do filme *Elena*.