

Um olhar sobre *Elena*: a encenação que se desdobra

Suéllen Rodrigues Ramos da Silva & Luiz Antonio Mousinho*

Resumo: Analisamos o filme *Elena* (2013), de Petra Costa, a partir de reflexões sobre *mise-en-scène*, estilo e encenação documental. Narrativa intransferível que investe na representação da subjetividade das personagens, aproximando-as e sobrepondo suas identidades, *Elena* possibilita observarmos os desdobramentos possíveis da encenação e a necessidade de maior compreensão sobre as nuances do uso de tal recurso no âmbito do documentário.

Palavras-chave: documentário autoficcional; cinema; encenação; estilo; *Elena*.

Resumen: Analizamos la película *Elena* (2013), de Petra Costa, a partir de reflexiones sobre *mise-en-scène*, estilo y escenificación documental. Narración intransferible que invierte en la representación de la subjetividad de los personajes, aproximándolos y superponiendo sus identidades, *Elena* nos permite observar los desdoblamiento posibles de la escenificación y la necesidad de una mayor comprensión sobre los matices del uso de tal recurso en el ámbito del documental.

Palabras clave: documental autoficcional; cine; escenificación; estilo; *Elena*.

Abstract: In this paper we analyze the film *Elena* (2013) by Petra Costa from reflections on *mise-en-scène*, style and documentary staging. The film is a non transferable narrative which invests in the representation of the characters' subjectivity, approaching them and overlapping their identities. *Elena* enables us to observe the possible consequences of the staging and the need for a greater understanding of the nuances of such a resource within the documentary.

Keywords: autoficcional documentary; cinema; *mise-en-scène*; style; *Elena*.

Résumé: Nous avons analysé le film *Elena* (2013), de Petra Costa, à partir de réflexions sur la mise en scène, le style et la scénographie documentaire. Récit intransférable qui investit la représentation de la subjectivité des personnages, en rapprochant et superposant leurs identités, *Elena* nous permet d'observer les développements possibles de la mise en scène et souligne le besoin de mieux appréhender les nuances de l'utilisation d'une telle ressource dans le cadre du documentaire.

Mots-clés: documentaire autofictionnel; cinéma; mise en scène; style; *Elena*.

* Suéllen Rodrigues Ramos da Silva: Doutoranda. Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Departamento de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Letras. 58051-900, João Pessoa/Paraíba, Brasil. Bolsista da CAPES, Ministério da Educação do Brasil, Brasília – DF 70040-020. E-mail: suellenrodrigues.rs@gmail.com
Luiz Antonio Mousinho: Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Departamento de Comunicação Social, Programa de Pós-graduação em Letras. 58051-900, João Pessoa/Paraíba, Brasil. E-mail: lmousinho@yahoo.com.br

Submissão do artigo: 05 de dezembro de 2015. Notificação de aceitação: 09 de fevereiro de 2016.

Introdução

O documentário *Elena* (Petra Costa, 2013) constitui-se enquanto narrativa intransferível, modalidade de textos literários e fílmicos que só se tornariam possíveis por terem sido realizados por determinado sujeito, considerando o quanto o enredo está encravado na vivência de seu autor/realizador. É um documentário com caráter autobiográfico, mas que, para constituir-se enquanto obra fílmica, não se tornar um exercício de narcisismo, precisaria ir além do âmbito estritamente pessoal, com uma abordagem que transcendesse o próprio filme, seja, por exemplo, de alcance histórico, social ou mesmo uma inovação de linguagem, que gerasse reflexão sobre o próprio gênero. Ou, ainda, algo que transcendesse a função referencial, inscrevendo em fatura uma transfiguração poética, a expressão de um olhar para além do evento singular e pessoal.

Tais percepções têm como ponto de partida observações do documentarista João Moreira Salles. Em debate sobre *Elena*, Salles defende que o filme sustenta-se por partir da experiência da diretora e de sua família para, aí sim, tratar de temas universais. “Se ela começasse a falar das coisas universais, não teria eco nenhum. É porque está ancorado numa experiência que é pessoal, que é dela, que está na carne dela, na matéria dela, da família dela, é por isso que comunica” (informação verbal).¹

Jean-Claude Bernardet (2014), ao tratar do documentário em primeira pessoa, esclarece que esta modalidade cinematográfica não é especialmente atual, mas enfatiza o fato de que, nesses filmes, os documentaristas são pessoas-personagens que obedecem a uma construção dramática, sendo possível “falar de uma vida pessoal que se molda conforme as regras da ficção. Ou de uma ficção que coopta a vida pessoal” (Bernardet, 2014: 219).

Além disso, cabe considerar que o filme “é uma redução da complexidade, uma diminuição da experiência. Ou para sermos mais otimistas, é no mínimo a construção de uma outra experiência. Nela, a pessoa, cada vez mais distante, cede lugar a algo próximo, o personagem” (Salles, 2005:68), que se define pelo recorte feito a partir do olhar do realizador, por suas escolhas, determinando de que modo e quais facetas do personagem serão documentadas, mesmo ao tratar de si próprio.

Marcus Freire ressalta o poder do realizador por este deter o controle sobre o produto final através da montagem, pois “mesmo que os elementos que vão lhe dar forma e as relações com os sujeitos filmados tenham sido marcados

1. “A perspectiva da encenação em *Elena*” (2013), debate entre João Moreira Salles, Petra Costa e Daniela Capelato. Busca Filmes e Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VjnZo51Blx8>

por eventuais conflitos de interesse, raramente isso aparece no documentário” (Freire, 2007: 15).

Andrés Di Tella demonstra entender que de todo modo o documentarista acaba por transfigurar-se e passa a atuar durante a feitura de seu filme, não apenas ao tornar-se também personagem:

na prática, exiba-se ou não isto ou aquilo no filme, sempre existe um grau de atuação do documentarista, que justamente encena para produzir nas suas personagens os efeitos que lhe permitam contar sua história. A atuação é parte essencial da montagem da cena do documentário. É só pensar na prática da entrevista, por meio da qual o documentarista finge ignorar o que ele já sabe para permitir que seja o protagonista ou a testemunha dos fatos que conte a história “pela primeira vez”. (Di Tella, 2014: 109).

Enquanto exemplos que também podem ser considerados “narrativas intransferíveis”, recordamos outras produções brasileiras, como *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *33* (Kiko Goifman, 2002), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010) e *Mataram meu irmão* (Cristiano Burlan, 2013). Externamente, pela recorrência do uso de elementos de autoficcionalidade em sua produção, destacamos o trabalho da cineasta belga, radicada na França, Agnès Varda, em especial o documentário *As praias de Agnès* (*Les plages d’Agnès*, 2008).

Documentários como esses, conforme compreende Bernardet, expressariam “não mais uma subjetividade com individualismo, mas uma subjetividade dinâmica, que não sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade” (Bernadet, 2014: 220-221). O crítico considera que esta modalidade do cinema documental é composta por produções que tratam “de uma espetacularização da vida pessoal, com, certamente, duas facetas: como toda arte autobiográfica, é uma arte que expõe a pessoa, mas que na mesma medida em que expõe a pessoa, a mascara” (Bernadet, 2014: 218).

Discorrendo sobre o gênero documental, Bill Nichols (1997: 13, tradução nossa) ressalta que “o prazer e o atrativo do documentário residem em sua capacidade de trazer questões atemporais que nos parecem, literalmente, temas candentes”, pois, através deles, “vemos imagens do mundo e o que estas colocam diante de nós são questões sociais e valores culturais, problemas atuais e suas possíveis soluções, situações e modos específicos de representá-las”.²

2. “El placer y el atractivo del filme documental residen en su capacidad para hacer que cuestiones atemporales nos parezcan, literalmente, temas candentes. Vemos imágenes del mundo y lo que éstas ponen ante nosotros son cuestiones sociales y valores culturales, problemas actuales y sus posibles soluciones, situaciones y modos específicos de representarlas” (Nichols, 1997: 13).

No caso de *Elena*, o filme traz à tona questões como o desencanto, a melancolia, a falta de perspectivas, o sentimento de desadaptação e de incompreensão diante do mundo na transição da juventude para a fase adulta, durante o processo de tornar-se mulher, representando de modo poético e repleto de subjetividade os sentimentos de Elena, Petra e da mãe, Li An, aproximando-as e sobrepondo suas identidades.

Na linha do que expõe Nichols, 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*, de Goethe, em 1774, alguns deles vestidos conforme o personagem, adotando o mesmo método ou portando um exemplar do livro.

Petra Costa fez uso de seu documentário também fora das telas, realizando ações a partir do filme enquanto meio de estimular a discussão sobre o suicídio e as possíveis formas de prevenção, um projeto que transcendeu o objeto fílmico na busca de provocar o debate social a respeito da temática.

Os méritos do filme realizado por Petra Costa não se restringem ao seu conteúdo diegético, que consegue ir além da história pessoal da documentarista, mas em como isto é feito, toma forma na tela, a fim de ganhar a adesão do espectador e ser reconhecido enquanto obra fílmica, e por sua qualidade artística.

Luciana Hidalgo questiona por qual motivo alguns autores literários, ao escreverem obras autobiográficas a partir de uma situação-limite, recorreram à ficção, defendendo que, talvez “o caráter extraordinário de uma experiência radical apague as fronteiras socialmente estabelecidas entre a ideia de *verdade* e de ficção” (Hidalgo, 2013: 230, grifo da autora).

Voltando nosso olhar especificamente para *Elena*, essa é uma reflexão que nos permite pensar a relação da autoficcionalidade com a utilização da encenação, levando-nos, novamente, a uma observação de João Moreira Salles, quando este ressalta que a situação-limite ocorrida na vida da documentarista Petra Costa durante a infância, o suicídio de sua irmã Elena Andrade, então com 20 anos, que marca também a vida de sua mãe, Li An, fato relatado no filme, 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. É 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).³

No debate mencionado, 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.⁴

A visão de Salles e de Capelato, olhares de profissionais de cinema que tiveram contato com o documentário ainda durante sua feitura, posicionando a encenação enquanto questão fundamental suscitada pelo filme, é relevante. O que nos chama a atenção de modo particular em *Elena*, por meio dessa categoria analítica, é o modo como a encenação surge, apresentando naturezas claramente distintas entre si.

Por meio de reflexões teóricas, com ancoragem principal em pesquisas de David Bordwell (2008), a respeito da *mise-en-scène*, e de Fernão Ramos (2012), sobre como a *mise-en-scène* ocorre especificamente no âmbito do documentário, consideramos que o filme de Petra Costa possibilita refletirmos a respeito dos desdobramentos possíveis da encenação documental. *Elena* levamos à percepção da necessidade de determo-nos em tais variações, buscando ampliar a compreensão sobre as nuances do uso de tal recurso no âmbito do documentário.

Reflexões sobre a encenação e o estilo cinematográficos

De acordo com Fernão Ramos (2012: 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 do pesquisador americano David Bordwell.

3. *Ibidem.*

4. *Ibidem.*

Bordwell 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” (Bordwell, 2008: 33), 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 isto “diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado” (Bordwell, 2008: 36).

O pesquisador defende 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” (Bordwell, 2008: 30).

Observando tal ponderação sobre a falsa dualidade entre encenação e montagem a partir do campo do cinema documental, e, especificamente, de *Elena*, concluímos que apesar de já termos nos referido à relevância da encenação no filme de Petra Costa, a montagem, que não é o foco da nossa leitura nesta oportunidade, também é essencial na feitura deste documentário, sendo de importância inconteste por tratar-se de um filme construído principalmente na ilha de edição.

Temos a montagem enquanto etapa fundamental para organizar o vasto material de arquivo. Em vídeo, não só registros familiares, mas de encenações teatrais feitas por Elena através do grupo Boi Voador, inclusive em programas de TV, e atuações de Petra, entrevista concedida por Elena em um teste de *casting*, trechos de um filme protagonizado por Li An, registros históricos da época do regime militar, além de fotografias, recortes de jornal, textos de diários, tanto em áudio (gravações feitas por Elena em Nova York e enviadas para a família no Brasil) quanto registros escritos, e mesmo agendas.

Todo esse material precisava ser ordenado não apenas na junção com os depoimentos e imagens gravados durante a feitura do documentário, mas também diante da opção pelo uso da *voz over*, que perpassa todo o filme, com base em roteiro de Petra Costa e Carolina Ziskind. O desenvolvimento do roteiro no âmbito do cinema documental tem peculiaridades. No caso de *Elena*, foi elaborado no decorrer da produção da obra, não se constituindo, portanto, enquanto material produzido previamente, antes das filmagens e início da montagem, o que seria mais comum.

O uso da *voz over* 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 sentido. Tal recurso, que por muito tempo esteve fora de uso por ser considerado “in-

tervenção excessiva”, é recuperado nesse filme, como em outras produções documentais recentes, a serviço de uma construção ensaística.

Cabe mencionar o destaque dado por Consuelo Lins ao uso da voz feminina. 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” (Lins, 2007: 151). A ênfase na centralidade da representação do feminino enquanto elemento basilar do filme *Elena* é uma opção da documentarista.

A visão 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).

Considerando as imagens de personagens produzidas para o documentário *Elena*, 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 elementos de interioridade, apesar de serem identificáveis marcos narrativos dotados de evidente referencialidade.

Marcel Martin destaca o primeiro plano enquanto aquele que melhor “manifesta a força de significação psicológica e dramática do filme”, pois a “câmera de filmar sabe, principalmente, explorar os rostos, ler neles os dramas mais íntimos, e esta decifração das expressões mais secretas e mais fugazes é um dos factores determinantes do fascínio que o cinema exerce sobre o público” (Martin, 2005: 49).

Apontando os rostos e corpos enquanto pontos de atração do espectador, sendo o ser humano (ou aquilo que parece humano) como centro do interesse na maior parte dos filmes, Bordwell (2008) 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.

O uso dos planos aproximados ocorre na captação de imagens dos sujeitos documentados, Li An, Manoel, pai de Petra e Elena, e Michael, amigo de Elena, que dá um depoimento sobre o dia em que ocorreu o suicídio, bem como em imagens da própria documentarista, Petra Costa.

Em um dos trechos de fala de Li An, ela está de perfil, sem encarar diretamente a câmera, que a enquadra em super *close up*, com ênfase para o recorte dos olhos e da boca, evidenciando suas expressões, seu ar abatido e olhar perdido, parado, que simboliza a angústia do relato de uma memória. O depoimento concedido por Michael, o último a falar com Elena, por telefone, antes do suicídio, também é gravado em *close up*, enfatizando a emoção visível em seu rosto enquanto conta o que ocorreu.

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, inicialmente, um modo de reforçar a ideia de imbricação entre a sua imagem e a de Elena, mistura de identidades que perpassa todo o filme.

Tanto o uso dos primeiros planos nesses moldes quanto dos planos-detalle já estão presentes em seu primeiro filme, o curta *Olhos de ressaca* (2009), também um documentário centrado no âmbito pessoal, que trata da relação amorosa dos avós da documentarista, Vera e Gabriel Andrade. Além dessas similaridades, são utilizadas trilhas musicais comuns aos dois filmes, movimentos de câmera semelhantes, por vezes com a câmera na mão acompanhando o personagem e mesmo com mudança do eixo do plano.

A espetação de *Olhos de ressaca* e *Elena* permite que observemos diversas outras aproximações possíveis na construção das imagens em cada um dos documentários, levando-nos a pensar no conceito de estilo de um realizador definido por Bordwell enquanto “escolhas técnicas características, [...] na medida em que estas se mostram recorrentes em um corpo de obras” (Bordwell, 2013: 17).

Várias imagens presentes em *Olhos de ressaca* são semelhantes às produzidas para *Elena*, como sombras dos personagens e captações através do reflexo em espelhos e outras superfícies. Observamos que, em determinado momento, exatamente a mesma imagem, em tons de preto e rosa, a luz estourada que atravessa uma janela, é utilizada nos dois filmes. Vê-se ainda o uso de luzes difusas, imagens e sons de água, e podemos comparar o tratamento dado às fotografias inseridas nos filmes, que são postas na tela com movimentação de câmera, iluminação específica ou em efeito de transição com outras imagens.

O modo de construção das imagens revela a intenção da diretora de representar subjetividades, imprimindo na tela não apenas informações e fatos, mas sensações, além de investir na apresentação de memórias, questão constituinte do filme. O espelhamento mostra-se enquanto recurso referente ao refletir-se, olhar para si, sendo representativo no filme diante do investimento na exposição de elementos de interioridade das personagens documentadas e da proposta

de trabalhar em cena com o jogo de identidades que se confundem, dialogam e que se constituem na relação de alteridade.

Em *Olhos de ressaca*, a imagem dos avós de Petra está na tela, ambos de olhos fechados, e a fala surge em voz off. Em *Elena*, Li An, vista de cima, na piscina, também de olhos fechados, em um *close up*, dá seu depoimento, que ouvimos via som direto. Em outra cena do curta, a posição do corpo de Vera boiando na piscina, de olhos fechados, enquadrado por inteiro, assemelha-se muito a uma das tomadas de *Elena* em que Petra surge com outras mulheres encenando Ofélia, personagem de Shakespeare, também de olhos fechados, boiando em um rio.

Especificidades da encenação documental

A dualidade referida por Bordwell 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 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” (Ramos, 2012: 24).

Tal diferenciação é enfatizada também por Anelise Reich Corseuil:

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. (Corseuil, 2012: 98)

O próprio documentário em análise, 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 e Zisking, 2013: 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*, de 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: 112). Apesar de compreendermos, evidentemente, conforme observa Marcius Freire, também se referindo ao cinema-verdade, que tais eventos, “sem a presença da câmera não tomariam forma, pois que fabricados especialmente para ela” (Freire, 2007: 26).

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: 36). Assim, Ramos (2012) estabelece sua tipologia para a encenação documentária, 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.

Enquanto exemplo de *encena-ação* em *Elena*, selecionamos a cena externa nas ruas de Nova York em que estão presentes Petra e Li An, durante o dia, quando procuram a casa onde moraram anos atrás. Petra não aparece em cena, desempenha o papel de sujeito-câmera, filmando com o equipamento na mão, seguindo os passos da mãe e conversando com ela. Ouvimos a voz de Li An, que vemos em cena, e a voz da documentarista extracampo.

Essa é a primeira vez que a mãe de Petra aparece na tela, com exceção do material de arquivo sobre sua juventude apresentado anteriormente no filme. O diálogo decorre com espontaneidade. Após localizar a casa, interfonar e constatar que não há ninguém, Li An olha para uma árvore próxima à casa, interrompe a fala e puxando as folhas, comenta: “Olha que linda que tá essa árvore! Olha daqui, debaixo... é muito maravilha”, comportando-se de modo natural, como se não se importasse com a presença da câmera, o que consideramos ter relação com o fato de ser Petra, a sua filha, quem está filmando a ação.

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: 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 nestas 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 possuem naturezas e funções distintas em *Elena*. Encontramos encenações de caráter ficcional, como as cenas criadas por Elena em sua própria casa durante a adolescência, as cenas do 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.

Enquanto reconstituição cênica que se dá imagetivamente, cabe citar o momento em que Li An reproduz o modo como encontrou o corpo de Elena e a encenação do dia em que, ainda adolescente, sentada em frente ao espelho da penteadeira do seu quarto, faz o desenho de um rosto angustiado que representaria a imagem de sua tristeza. O acontecimento é relatado ainda no início do filme e vemos em mais de uma oportunidade a personagem, na idade atual, refazendo o desenho anteriormente mencionado. O filme apresenta-nos ao sonho adolescente da mãe de Elena e Petra de ser atriz, ao seu sentimento de estar, na época, tentando “escapar de um mundo em que se via desadaptada, incompreendida” (Costa e Zisking, 2013: 5).

O documentário traz ainda cenas ilustrativas, com encenação feita por atores ou figurantes, não identificados, como uma festa que é mostrada enquanto ouvimos em *voz over* o relato do dia em que Elena, já em meio à depressão, discutiu com a mãe e saiu de casa transtornada, tendo sido procurada pelas ruas da cidade de Nova York sem sucesso, e a reconstituição da realização do

“Show and tell”,⁵ que teria ocorrido na escola de Petra no dia da morte de Elena.

Algumas reconstituições são feitas apenas através da *voz over*, 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, e 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 na tela o transitar da câmera por cômodos vazios referidos no texto narrado.

Na narração da visita da primeira amiga que Petra fez em meses morando em Nova York, a câmera, que passeia pelos espaços vazios, chega ao quarto, onde vemos a cama, inicialmente vazia, e o ambiente torna-se 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, que ilustra o relato, antes que a câmera se retire do espaço suavemente. Em *voz over*, ouvimos o relato de Petra:

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 e Zisking, 2013: 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, enquanto tal tristeza é tida como estado natural na fala de alguém que lhe é próximo.

No documentário, várias cenas são claramente construídas, inclusive com o cuidado em relação a questões de espaço, figurino e fotografia, das quais “a cena das Ofélias”, de maior produção plástica e carga ficcional, em que Petra, sua mãe e várias outras mulheres boiam de olhos fechados, usando vestidos coloridos e translúcidos, sendo levadas, suavemente, pelas águas, remetendo à imagem da personagem shakespeariana, da peça *Hamlet*.

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 enquanto 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 seu simbolismo enquanto fonte de

5. Atividade realizada na educação infantil, em alguns países, dentre eles, os Estados Unidos, a fim de trabalhar com as crianças a habilidade de falar em público. Consiste em mostrar e falar a respeito de um objeto trazido por ela para a sala de aula.

vida, meio purificador e centro de regeneração, bem como seu vínculo com a representação do feminino (Chevalier e Gheerbrant, 1986).

A fotografia é influenciada de modo evidente pela representação da morte da personagem ficcional através do quadro *Ophelia*, de John Everett Millais, datado de 1852,⁶ imagem amplamente difundida em diversas produções anteriores ao filme de Petra Costa, uma das obras mais conhecidas dentre as que retratam a cena, tornando-se uma representação artística canônica a respeito do suicídio, mas também da ideia de poeticidade da imagem da bela morta (Poe, 1987).

Em *Elena*, são utilizados diversos outros planos de referência a Ofélia, nos quais Petra é filmada submersa, imagens de arquivos nas quais encena a personagem no palco e tomadas nas quais é mostrada sozinha. Há momentos em que a documentarista encena a si mesma, quando era anos mais jovem, relatando o final da adolescência, a escolha da profissão e os sentimentos conturbados da chegada à vida adulta, da proximidade com a idade com a qual Elena morreu, a volta da angústia em relação à morte da irmã e a confusão de identidades entre as duas. Por vezes, vemos Petra em *close ups* sequenciais, encarando a câmera.

Entre os materiais de arquivo utilizados na montagem, constam áudios que Elena enviava para a família no Brasil relatando seus dias em Nova York, diários e a carta deixada quando se suicidou. Em outros momentos de *encenação-construída*, trechos dos diários e da carta são lidos por Petra, que encarna a própria irmã, enquanto os relatos de Elena em áudio são utilizados como offs. Vemos na tela a imagem de Petra, que encena e lhe dá corpo, algo já sinalizado antes da inserção dos áudios, quando ouvimos o seguinte texto: “PETRA (V.O): Hoje eu ando pela cidade ouvindo a sua voz e me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você” (Costa e Zisking, 2013: 3).

O primeiro áudio de Elena no qual Petra surge em cenas ilustrativas localiza-se na sexta sequência do filme:

ELENA (V.O. – ANOS 90): 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. (Costa e Zisking, 2013: 3).

Enquanto escutamos a voz de Elena, Petra é mostrada caminhando por ruas de Nova York, observando uma atriz maquiando-se e vemos seu próprio reflexo na água enquanto dança. Nova York é uma ambientação bastante representativa da vida nas grandes cidades, urbana, pragmática, veloz, um lugar de

6. Ver: *Ophelia* (1852), de John Everett Millais. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>.

oportunidades. Petra interpreta Elena em diversos outros momentos, inclusive nas cenas finais do filme, quando imagens de Petra dançando são intercaladas com imagens de arquivo da irmã, reforçando a dubiedade entre a identidade de ambas, presente em todo o filme.

As encenações que Petra faz de Elena, em rodopio, dançando pelas ruas, ou caminhando vagarosa, vestida de preto, com uma expressão sombria, os olhos carregados em uma maquiagem escura, que representaria tanto um momento de tristeza de sua irmã, quanto de sua própria, de seu luto, leva-nos a pensar sobre a relação entre Elena e a cidade, e às reflexões de Maria Rita Kehl sobre o desajuste do sujeito depressivo na contemporaneidade:

A depressão é a expressão de mal-estar que *faz água* e ameaça afundar a nau dos bem-adaptados ao século da velocidade, da euforia *prêt-à-porter*, da saúde, do exibicionismo e, como já se tornou chavão, do consumo generalizado. Depressão é sintoma social porque desfaz, lenta e silenciosamente, a teia de sentidos e de crenças que sustenta e ordena a vida social desta primeira década do século XXI. Por isso mesmo, os depressivos, além de se sentirem na contramão de seu tempo, veem sua solidão agravar-se em função do desprestígio social de sua tristeza. (Kehl, 2009: 22, grifos da autora).

A aproximação de identidades e imbricação de personagens dá-se, em outras tomadas do filme, não mais com Elena, mas entre Petra e sua mãe. Ainda em uma das sequências iniciais do documentário, o filme mudo que Li An protagonizou na juventude, há a inserção de imagens em preto e branco de Petra. Entre os planos do referido filme, seu reflexo surge em uma superfície espelhada.

A proximidade entre as personagens Petra e Li An nota-se também imageticamente por meio da duplicidade de gestos, repetidos por ambas em mais de uma oportunidade. O mais recorrente é a aparição delas 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.

No enquadramento em detalhe, Petra Costa repousa a mão sobre o peito em dois momentos. No segundo, vemos seu rosto, seus olhos mareados. Na cena seguinte, o gesto é repetido por Li An, de olhos fechados, deitada em uma rede, falando sobre Elena: “Ela me disse que sentia um vazio enorme aqui, sentia solitária, sentia falta de amor, sentia uma solidão muito grande” (Costa e Zisking, 2013: 22-23).

As mãos na cabeça, vistas em uma foto de Petra ainda criança, e, em cena seguinte, sendo 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.

Na narração, há instantes em que tal duplicidade ocorre a partir do texto, com as mesmas falas sendo ditas sequencialmente pelas duas personagens:

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 (V.O.): “Passando o filme. Repassando o filme. Pensando tudo que teria feito diferente”.

PETRA (V.O.): “Qual meu papel nesse filme?” (Costa e Zisking, 2013: 38-39).

A repetição de frases por Petra e sua mãe desnuda a materialidade fílmica, deixando à mostra a existência de um roteiro, do planejamento e da escolha do que será dito e da composição de cenas através da montagem. Nessa sequência, Petra e Li An são mostradas separadamente no metrô com suas vozes, sons extradiagéticos, que aos poucos vão se sobrepondo.

Considerações

A autoficcionalidade presente no documentário, em grande medida, constitui-se a partir da presença clara da encenação. O filme é composto por uma gama de modos tão distintos de encenar que nos permite reflexões com base na categorização estabelecida por Fernão Ramos (2012) para a encenação documental. A tipologia proposta pelo pesquisador demonstra ter rendimento para a análise documental, juntamente com os estudos de David Bordwell (2008; 2013) sobre estilo e *mise-en-scène*, considerando as devidas adequações ao âmbito do documentário.

Além de momentos de encenação de sujeitos documentados, indivíduos que se diferenciam do próprio realizador do filme, certamente a maior diversidade de “atuações” em *Elena* dá-se a partir da própria diretora, Petra Costa. A documentarista encena a si mesma, dá corpo à irmã falecida, com a qual sua identidade confunde-se no cerne do documentário, tem sua imagem posta numa relação de duplicidade com sua mãe, Li An, e ainda protagoniza momentos de encenação de conteúdo ficcional, assim como Li An e outras mulheres, ao representar Ofélia.

A análise formal do filme possibilita maior conhecimento sobre a própria obra, aprofundamento teórico a respeito das categorias selecionadas e a percepção de um estilo autoral que já vem se evidenciando nas obras da documentarista Petra Costa ao olharmos o longa de sua autoria juntamente com seu primeiro filme, *Olhos de ressaca*, no qual já é possível encontrar vários elementos da forma fílmica presente em *Elena*.

Referências bibliográficas

- ABP (2009). Comportamento suicida: conhecer para prevenir (dirigido para profissionais de imprensa). São Paulo, ABP Editora. Disponível em: http://www.abp.org.br/portal/wp-content/uploads/2013/10/cartilha-suicido_2009_light.pdf
- Bernardet, J.-C. (2014). Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In M. D. Mourão & A. Labaki (Orgs.), *O cinema do real* (pp. 209-230), 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, Cosac Naify Portátil 26.
- Bordwell, D. (2013). A aparência dos filmes: a importância da história estilística. In D. Bordwell, *Sobre a história do estilo cinematográfico* (pp. 13-27). L.C. Borges (trad.). Campinas: Editora da Unicamp.
- Bordwell, D. (2008). Encenação e estilo. In D. Bordwell, *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema* (pp. 21-72). M.L.M. Jatobá (trad.). Campinas: Papirus.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Corseuil, A.R. (2012). O documentário pós-moderno: inovação e problematização nas formas de representação da cultura latino-americana. In A.R. Corseuil, *A América Latina no cinema contemporâneo: outros olhares*. Florianópolis: Insular.
- Costa, P. & Ziskind, C. (2013). *Elena. Roteiro, Busca Vida Filmes*. Disponível em <http://www.elenafilme.com/roteiro/>
- Di Tella, A. (2014). O documentário do eu. In M.D. Mourão & A. Labaki (Orgs.), *O cinema do real* (pp. 95-114), 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, Cosac Naify Portátil 26.
- Freire, M. (2007). Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. In *Revista Galáxia*, (14): 13-28. São Paulo.

- Hidalgo, L. (2013). Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Revista ALEA – Estudos Neolatinos*, 15(1): 218-231. Rio de Janeiro.
- Kehl, M.R. (2009). *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo.
- Lins, C. (2007). O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In J. Freire Filho & M. Herschmann (Org.), *Novos Rumos da Cultura da Mídia* (pp. 143-157). Rio de Janeiro: Mauad.
- Martin, M. (2005). *A linguagem cinematográfica*. L. Antônio & M^a E. Colares (trad.). Lisboa: Dinalivros.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. J. Cerdán & E. Iriarte (trad.). Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Poe, E.A. (1987). A filosofia da composição. In E.A. Poe, *Poemas e ensaios* (pp. 77-88), 2 ed. O. Mendes & M. Amado (trad.). Rio de Janeiro: Globo.
- Ramos, F.P. (2012). A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. *Revista Rebeca*, 1(1): 16-53. São Paulo.
- Salles, J.M. (2005). A dificuldade do documentário. In J.S. Martins, C. Eckert & S. C. Novaes (orgs.), *O imaginário e o poético nas ciências sociais* (pp.57-71). Bauru: Edusc.

Filmografia

Elena (2013), de Petra Costa.

Olhos de Ressaca (2009), de Petra Costa.