


O filme *Elena* como cinebiografema a partir de áudio-cartas e vídeo-diários da personagem-título

The film Elena as a cine-biographeme from the audio letters and video diaries of the character title

Maruzia Dultra

 0009-0009-2050-1623
maruziadultra@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa a obra cinematográfica *Elena*, de Petra Costa, considerando-a uma escrita de si e um filme-carta, feito pela diretora para sua irmã mais velha, a personagem-título. Com análise tecida a partir da noção de “biografema”, propomos que o filme em questão é um cinebiografema que escapa da temática do suicídio de Elena e foca em sua criatividade como jovem artista, cujo corpo vibrátil é potente e pulsante. Como conclusão, a obra analisada se apresenta como espaço-tempo em que Petra e Elena criam juntas, afirmando a presença desta última desde sua ausência e potência criadora.

Palavras-chave

Cinebiografema. *Elena*. Áudio-carta.
Vídeo-diário. Filme-carta.

Abstract

This article analyzes the cinematographic work Elena, by Petra Costa, considering it a writing of the self, and a film letter made by the director to her older sister, the title character. With an analysis woven from the notion of “biographeme”, we propose that the film in question is a cine-biographeme that escapes the theme of Elena’s suicide and focuses on her creativity as a young artist, whose vibrating body is powerful and pulsating. In conclusion, the analyzed work presents itself as a space-time in which Petra and Elena create together, affirming the presence of Elena since her absence and creative power.

Keywords

*Cine-biographeme. Elena. Audio letter.
Video diary. Film letter.*

Trago comigo tudo que você deixou no Brasil: seus vídeos, fotos, diários... E as cartas em fita k7. *Porque você sempre teve vergonha da sua letra* e preferia gravar suas impressões dos seus dias aqui pra mandar pra gente.

(Petra Costa, 2012)¹

Introdução

Da infimidade íntima de ter vergonha da própria letra, surgiram as áudio-cartas da jovem artista Elena Andrade, além de seus diários filmados. Ao camuflar a grafia de sua escrita pelo uso de outros dispositivos de registro, Elena lançou mão de sua “escritura vocal” (Barthes, 1993, p. 85) e sua “video-escrita” (Dubois, 2004, p. 284). Por convocar a fala e o sentido da visão, tais formas imprimiram novas texturas a suas palavras, extrapolando as vias funcionais de interlocução e expressão subjetivas, e se constituindo também como manifestações criativas de seu corpo em incessante busca pela atuação artística e pelo combate à dor existencial.

É, então, com o gravador de voz e a câmera de vídeo, provavelmente sem intenção ou pretensão, que Elena se autobiografa audiovisualmente e também se autoficcionaliza, realizando seu desejo de atuar, ser outra(s) – e lá se vão mais de 200 horas gravadas... Petra Costa, por sua vez, da *memória inconsolável* consequente da morte da irmã, utiliza tal acervo como matéria-prima para conceber e dirigir o filme *Elena* (2012), fazendo da imensa tela intimista o meio de reencontrar sua irmã perdida aos sete anos de idade, devolvendo-lhe imagens e palavras com um “filme-carta” (Dubois, 2004, p. 260), que aqui propomos ser um cinebiografema.

Figura 1

Assinatura de Elena Andrade em carta de 11 maio 1990, escrita em Nova York a amigos brasileiros (An et al., 2014, p. 139; arquivo de pesquisa)



¹ Fala da narradora-personagem na cena 4 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 2, grifo nosso).

Como elo entre as duas vidas, o audiovisual, o amor de irmandade, o marulho oceânico guardado pela concha... Tantas espalhadas pelas praias, pelas águas, na profundidade dos mares. Talvez ecoando o mesmo grito de Elena, em sua tentativa de sustentar um corpo em crise mediante os desafios do labor artístico, seu rosto emprestado a outros personagens que, mesmo como máscaras, não são suficientes para ocultar o que sente. A volta às aulas do curso de teatro incomoda, lacera de alguma forma essa existência, tomada de resistências e desistências... Qual o limite entre elas, afinal?

A dor de Elena: “esse rolo de fios, no peito e na garganta”²

Elena se suicidou poucos dias antes de completar 21 anos de idade, em 30 de novembro de 1990, em Nova York, porque não suportou o vazio que sentia dentro do peito, acompanhado de grande solidão, segundo relato de Li An, sua mãe. Na cena 38 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 24), Li An conta: “Ela me disse que sentia um vazio enorme aqui [no peito], sentia solitária, sentia falta de amor, sentia uma solidão muito grande. E ela ficava num quarto e a Petra no outro”.

Dessa forma, “Aqueles que acompanharem a cadência mineiro-poética da narração de Petra Costa descobrirão por que a máscara grega de Elena é o rosto da tristeza” (Vassoler, 2017, s.p.). Mas não foi sempre assim. A saída da adolescência, contudo, trouxe um volume incontornável de emoções que levou embora a leveza da dançarina lunar que era e a fez “trocar de pele”, como na triste história da Pequena Sereia que apresentou à irmã. Nas palavras da própria Elena:

Esse corpo tá doente. A vida o fez totalmente doente, totalmente. Aquele Eu descontrolado voltou. E eu ajo como se atuasse, percebo tudo como numa tela de cinema. Meu tempo, respiração, os olhos ficando diferentes. O mundo tá vazio... Deserto. Não adianta esperar por ninguém. Você tá só, completamente só, e aí? O que você vai fazer? Eu vou me degradar e escorregar por esse ralo... Agora eu tô entrando dentro dele... Que bom.³

² Fala de Elena em áudio-carta de 10 set. 1990, cena 37 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 24).

³ Vozes de Elena e Petra sobrepostas na cena 41 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 26).

Na época de sua morte, o contexto era bem diferente daquele no qual havia sido criada, pois cresceu no Brasil dos anos 1970, sob a ditadura militar. Já nos Estados Unidos, podia desfrutar de ampla liberdade individual, expoente capitalístico. Depois da primeira tentativa frustrada de oportunidade profissional em Nova York, Elena volta para lá a fim de cursar *liberal arts* na New School, dessa vez com a parte feminina da família, como tentativa de mitigar sua solidão. É a arte que impulsiona seu corpo vibrátil, corpo traspassado por intensidades, o “corpo sem órgãos” (CsO), citando o conceito desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2008) a partir do pensamento de Antonin Artaud.

O artista, por sua parte visionária e ousada, berra: “porque atem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do que um órgão” (Artaud apud Deleuze, Guattari, 2008, p. 10). Ao que a dupla de teóricos ressoa e afirma: “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações” (p. 12). É esse CsO que faz Elena querer viver e, portanto, que a faz viver persistindo no desejo de atuar.

Para mim, desejo não comporta qualquer falta. Ele não é um dado natural. Está constantemente unido a um agenciamento que funciona. Em vez de estrutura ou gênese, ele é, contrariamente, *processo*. Em vez de ser sentimento, ele é contrariamente *afecto*. Em vez de ser subjetividade, ele é, contrariamente, *‘heccidade’* (individualidade de uma jornada, de uma estação, de uma vida). Em vez de ser coisa ou pessoa, ele é, contrariamente, *acontecimento* (Deleuze, 2015, p. 23, grifos nossos)

Assim, a jornada de Elena é uma mescla de muitas “revoluções por minuto”, como mostram suas gravações. Nessa jornada, é a arte que a faz encontrar fluxos possíveis para sua existência minoritária e devires que lhe propiciam se situar no desajuste do que foge à regra: ser além (ou aquém) das máximas hegemônicas apresentadas e representadas socialmente (Deleuze, Guattari, 2012). Mas até “o devir tem que ser sustentável” (Rolnik, 2011), lembrete que não deve ser apagado. No entanto, Elena se arrisca.

Ao mostrar a relação da personagem-título com a vida, a profissão e o êxodo para Nova York, o filme *Elena* trata de um aspecto frágil da existência no contexto do capitalismo – o trabalho, mas não qualquer um, o labor artístico, difícil de ser estabelecido, difícil de ser reconhecido. Falar de *Elena*, como obra e vida, é falar da vulnerabilidade em diversos aspectos, do corpo em crise, do

corpo de artista que “Aqui tem que pensar pequeno, ou melhor, querer bem pequeno, senão a cidade te engole”.⁴

Diferentemente daquilo que o *ethos* burguês dos EUA apregoa – Elena vai a Nova Iorque para tentar se tornar atriz de cinema –, não conseguir viver de e em sua arte, para a irmã de Petra Costa, não significa ser uma *loser*; para muito além da corrida de cavalos a que o capitalismo nos coage, não conseguir viver de e em sua arte significa, para Elena, a impossibilidade de (tentar) trazer à tona todo o turbilhão anímico que, depois da nossa expulsão do Éden de *Neverland*, somos obrigados, com a boca torta pelo ressentimento, a chamar de ‘sonhos’ (Vassoler, 2017, s.p.).

A morte de Elena é um caso – entre muitos – de esmagamento do corpo vibrátil, como aconteceu com o próprio Artaud na tentativa de resistir ao sistema atroz das hegemonias na linguagem, enquanto padecia de sofrimento psíquico (Uno, 2012). Sobre o contexto da produção sonora e audiovisual de *Elena*, temos pistas que apontam para um quadro emocional instável, ao qual a medicina certamente teria/teve uma categoria para enquadrar; porém, interessa-nos pensar em certo “mistério” carregado por Elena – afinal, qual seria mesmo a sua máscara grega?

Para desvendar tal enigma da personagem-título, apreendê-lo e penetrar seu universo, é preciso se deixar engolfar por sua poética espectral – corporal, verbal, sonora, visual... Uma poética da (des)aparição, em que a vida de Elena que desapareceu faz aparecer a obra *Elena*. Imergir em tudo isso; não sem o risco de se perder na desapareição e desaparecer com ela. Foi experimentando esse risco até o limite e construindo a narrativa cinebiografemática do filme, que Petra viu ressoar sua perda primaz em experiências que a transmutaram em positividade – im?possível.

O que *Elena* [...] parece dizer é: num contexto em que tudo aponta para ‘verdades’ pessoais, algumas verdades são impossíveis de ser acessadas. Há coisas que não podemos ver nem entender. A perplexidade e a confusão diante da morte, uma espécie de *jet lag* diário e aparentemente sem fim (Fraia, 2014, p. 25).

⁴ Fala de Elena em vídeo-carta de 4 mar. 1990, cena 6 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 3).

Em áudio-carta feita dois meses antes de sua morte, Elena conta sobre o “*jet lag* diário” que, por sua vez, também vivia:

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. Talvez eu precise de uma terapia especial, pra me destigmatizar, 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.⁵

Passado aquele curto período, o incontrolável incômodo persiste: “[Esse mistério,] me sinto escura, no escuro, que nunca vai terminar”, é o início da carta de despedida escrita por Elena” (Fraia, 2014, p. 25). Seu último gesto de escrita, portanto, não foi em áudio nem em vídeo, foi com sua letra grafada no papel. Porém, na luz da tela, ela revive e resiste:

Na tela,
Elena descansa.
E dança.
(Costa, 2013, p. 169)

A dor de Petra: “27 anos de saudades”⁶

A desapareção física de Elena é um fato insuperável; porém, com o recurso da criação fílmica, sob a guisa da saudade e como uma espécie de necessidade vital (Costa, 2013), Petra fez colagens audiovisuais com os vídeos caseiros e as áudio-cartas de Elena, compondo uma narrativa que distende os limiares entre cinema e vídeo, ausência e presença, memória e fantasia, corpo e imagem. Tudo isso para dar corpo à ausência presente que a consumia e a sua própria presença (Brum, 2014): “Percebi que precisava saber mais sobre minha irmã para poder me lembrar melhor dela” (Costa, 2013, p. 169). A partir dessa desexistência, criar uma reexistência, “reexistência” (Abreu, 2017) – o ponto da costura que se desfaz para que todo recomeço seja possível – o nadar em novas águas, sem se afogar; as águas, afinal, nunca são as mesmas... Porque, a costura ensina, é preciso saber recomeçar.

⁵ Fala de Elena em áudio-carta de 10 set. 1990, cena 37 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 24).

⁶ Legenda de fotografia postada por Petra Costa em seu perfil oficial do Facebook, em 6 dez. 2017, quando Elena completaria 48 anos de idade.

Faço dezessete, dezoito anos... Sinto que com as horas que passam eu vou chegando mais perto de você. Até que no meu aniversário de vinte e um anos, minha mãe me olha e me diz: ‘Agora você tá mais velha que a Elena’. 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.⁷

A figura de Ofélia, personagem shakespeariana da obra *Hamlet*, foi essencial para o *insight* de Petra de fazer o filme. Conforme seu relato, ela identificou naquele arquétipo não apenas ela, mas também Elena: “Algo do feminino na transição da adolescência para a vida adulta, que se afoga ao não conseguir lidar com o excesso de desejos e sensações” (Costa, 2013, p. 169). Daí surgiu o argumento para um filme abordando o “adulterar” sob a perspectiva feminina: “Sobre a Ofélia que eu via em mim, em Elena e em tantas meninas-mulheres ao meu redor. Nunca tinha pensado em dirigir um filme. Mas, naquele momento, me veio como um raio esse meu dever com a Elena, com a Petra de então, e com as jovens que viriam a ter sensações parecidas” (p. 169).

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, a “Ausência” dita por Roland Barthes (1987) fala de um modo direto ao papel da personagem-título no filme: “o outro está ausente como referente, presente como interlocutor. Desta singular distorção nasce uma espécie de presente insustentável; estou preso entre dois tempos: o tempo da referência e o tempo da alocação: partiste (por isso me lamento), estás aí (pois falo contigo)” (p. 54-55). Nesse sentido, a narrativa de *Elena* desafia a noção de presente, tanto no que diz respeito ao passado quanto ao ausente. Com imagens atuais e de arquivo pessoal, o filme entrelaça lembranças, tempos e espaços intrincados, trincados e truncados por uma cúmplice irmandade.

⁷ Fala de Petra na cena 70 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 41).

Registros audiovisuais

Vasculhando caixas de cadernos antigos, encontrei um que eu nunca tinha visto. A letra se parecia um pouco com a minha. O que li em suas páginas me dizia respeito de forma assustadora. Falava das angústias mais íntimas que eu estava vivendo, mas que não encontrava palavras para expressar. Vi ali meus desejos e inseguranças na arte, os conflitos amorosos, a tensão com os pais e encontrei, em cada palavra, a estranha sensação do duplo, de sentir que minha vida já havia sido vivida por outra pessoa e de que meus passos já estavam traçados. Como se eu, embora até então achasse o contrário, não tivesse nenhum controle sobre meu destino. O diário era de Elena (Costa, 2013, p. 169)

Ao entrar em contato com a escrita diarística da irmã, Petra se reconhece e, de acordo com a perspectiva de Michel Foucault (2004) sobre a “escrita de si”, ela se constituiu nesse diálogo estabelecido no processo escrita/leitura. Sua reação à correspondência (no sentido duplo do termo) que encontra no diário de Elena é escrever também, mas audiovisualmente: “O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’ [...]. E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim [...] como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou” (p. 152). Por isso, embora reconhecidamente tida como do gênero documental, consideramos a obra um filme-carta cuja destinatária é Elena; uma resposta tardia da diretora a sua irmã mais velha.

Eis que as duas estão unidas, além da fraternidade, pela dor, pelo teatro e pela câmera, em diferentes temporalidades e circunstâncias. Elena é atriz e diretora de seus vídeos caseiros; Petra, personagem. Petra é atriz e diretora do filme; dessa vez, Elena é personagem – a protagonista, chegando em um lugar em que não imaginaria para ela mesma no cinema brasileiro (havia comentado em uma das correspondências sobre a incipiente cena brasileira de sua época). Ela, que, como a mãe, queria ser atriz de cinema, agora, é título estampado nas grandes telas, a compor uma obra cinematográfica classificada como documentário

e premiada ao redor do mundo nessa categoria.⁸ As narrativas das áudio-cartas de Elena, no entanto, eram simplesmente sua forma de reportar à família o dia a dia vivido na distância, enquanto morava sozinha em Nova York. Depois, a correspondência se tornou uma espécie de crônica para suas crises agudas.

Aos 13 anos, período da abertura política no Brasil, ganhou a primeira câmera de vídeo; foi quando também “ganhou” a irmã caçula. Foi a partir daí que Elena desenvolveu uma íntima relação com as lentes, inserindo todos a sua volta nas fabulações que inventava e no dia a dia que registrava. Petra é parte disso, isso é parte de Petra.

Nessa videografia, é possível evidenciar uma espécie de depoimento de presença de Elena, no qual a câmera havia se tornado testemunha ocular de seu cotidiano repleto de encenações fantasiosas improvisadas, feitas como brincadeira com Petra ainda criança. Brincar de filmar era parte da ludicidade entre as duas irmãs, friccionando a ficção audiovisual encenada com a realidade lúdica compartilhada por elas. Pensando “novas políticas da imagem”, entre o real e o ficcional, Cezar Migliorin (2009, s.p.) destaca:

O descontrole dessas imagens feitas na intimidade com a câmera pequena, instável e atravessada por presença amadora, é também o descontrole que garante uma ancoragem verídica às imagens da publicidade e de emissões televisivas [...] ou em reality-shows.

A convivência doméstica de Elena com o audiovisual pode ser relacionada também com o contexto anterior dos anos 1970, quando da nascente video-performance brasileira. A conjuntura política de tal década impunha restrições

⁸ Lista de prêmios recebidos: 45^o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – melhor direção, melhor montagem, melhor direção de arte e melhor filme pelo júri popular, todos na categoria documentários; 28^o Festival Internacional de Cinema de Guadalajara – menção especial; 9^o Festival Internacional de Documentários ZagrebDox – menção especial; Films de Femmes 2013 – melhor documentário; 10^o Planete+ Doc Film Festival Varsóvia – prêmio Canon de Cinematografia; 7^o Cine Música, Festival de Cinema de Conservatória – melhor música original; 6^o Los Angeles Brazilian Film Festival – melhor documentário; 9^o Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DocsDF) – melhor longa-metragem latino-americano; 35^o Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, Havana, Cuba – melhor documentário; 40^o Festival Sesc Melhores Filmes, São Paulo, Brasil – melhor documentário (votação do público); 13^o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, Brasil – melhor documentário (votação do público) e melhor montagem (Marília Moraes e Tina Baz); 4^o Arlington International Film Festival (AIFF), Estados Unidos – melhor filme (Busca..., 2013, s.p.).

socioculturais diversas, o que levou muitos artistas influenciados pelo acesso aos dispositivos portáteis de vídeo a confrontar seus corpos diretamente com a câmera, produzindo arte a partir do circuito particular (Mello, 2008).

Diferente de outros países, que produzem nos anos 1970 performances e *body art* (arte corporal) muitas vezes em espaços abertos, no Brasil tais manifestações públicas são recriminadas, censuradas, pelo Estado ditatorial. Os trabalhos performáticos são realizados, dessa forma, em caráter privado, isolado do espaço público, e documentados pela câmera de vídeo. Essas manifestações artísticas [...] não podem ser consideradas meros registros da ação performática. [...] Na medida em que não existe a interatividade com o público, com a audiência, ou com o outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo. Desse modo, tais tipos de manifestações são fruto do diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo, gerando uma síntese, ou a chamada videoperformance. O resultado diferencial da videoperformance situa-se no limite de saber onde termina o corpo e onde começa o vídeo, ou na relação dialógica entre corpo e vídeo (Mello, 2008, p. 144-145).

Do diálogo que Elena estabelece entre seu corpo e a câmera, insurge sua imagem repleta de gestos, inscrita no âmbito familiar da tela de sua casa, no período da adolescência. Compreendemos essa inscrição audiovisual também como uma dimensão da escrita de si (Foucault, 2004), que Elena realiza na intimidade de seu lar, tendo como pressuposto o olhar de um outro, seu futuro espectador: “A escrita de si mesmo [...] atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez e se pensou a um olhar possível; [...] desempenha o papel de um companheiro” (p. 145).

Assim, os vídeo-diários de Elena e suas áudio-cartas são meios discursivos de autopoiesis. São espécies de “corpos” enviados a outrem, bem como uma carta é um corpo que enviamos às mãos de alguém: “A carta torna o escritor ‘presente’ para aquele a quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física” (Foucault, 2004, p. 156).

Nesse sentido, um aspecto importante a ser destacado na obra de Petra se refere ao gênero audiovisual epistolar. O exemplo inaugural de filme-carta é *Letter to Jane: an investigation about a still*,⁹ no qual os cineastas Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin (1972) se dirigem à atriz Jane Fonda, apresentando, porém, um discurso ensaístico que abarca um público espectador mais amplo (Dultra, 2019b). Valem ser citadas, ainda, as primeiras experiências artísticas de videografia epistolar, apontadas pelo *New media dictionary* (Poissant et al., 2001, p. 43) no verbete “vídeo-cartas”. São elas: *La lettre à Freddy Buache*,¹⁰ também de Godard (1982), e *Video Letter*,¹¹ dos poetas japoneses Shuntarō Tanikawa e Shūji Terayama (1982-1983), uma série de 16 vídeo-cartas sobre as linguagens verbal e não verbal, trocadas ao longo de nove meses (Dultra, 2019a).

Além da finalidade poética supracitada, pelo formato portátil e mais acessível do vídeo, as videocartas também podem ser utilizadas como meio de produção de documentários pelo envio de depoimentos ao documentarista ou mesmo a troca de mensagens videográficas entre este e os entrevistados e a equipe (Ruiz, 2009). Em *Elena*, no entanto, o estatuto documental não suplanta o gênero epistolar, já que o consideramos um filme-carta em si. Uma nova correspondência audiovisual que restaura os registros de áudio e vídeo nos quais Elena se comunica e faz poesia e dança aos olhos do público espectador que a recebe.

Ao publicizar tais arquivos nas telas de cinema nacionais e internacionais, Petra amplia a dramaturgia gestual de sua irmã, então criada no ambiente caseiro, fazendo ressoar a sensibilidade de ambas em outras sensibilidades – as da plateia. Há um vetor, portanto, ou múltiplos vetores, em direção a encontros: encontro de Petra-mulher com Elena-viva; encontro de Petra-irmã com Petra-artista; encontro de Petra-cineasta estreante com o público; encontro da mãe-em luto com a filha-sobrevivente etc. Toda essa trama de memórias e expectativas, irrealizáveis ou não, compõe a escrita que Petra faz em seu filme-carta, ratificando que

Escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se

⁹ Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/21649449>.

¹⁰ Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/21649449>.

¹¹ Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/21649449>.

sente olhado) e uma maneira de oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face (Foucault, 2004, p. 156).

Cinebiografema

O conceito de “biografema”, conforme definido por Barthes (1984, p. 51, grifo nosso) é o de “certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘*biografemas*’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia”. Significa tirar um instantâneo fotográfico da pessoa a ser “contada” e tomar como metonímia alguma singularidade dela para narrar sua vida, dando mais importância e atenção às sensações em torno do biografema eleito que à cronologia e à factualidade das experiências vividas. É um trabalho mais ensaístico que historiográfico, que aprofunda a relação afetiva entre o biógrafo e o biografado – no caso aqui tratado, um vínculo também fraternal que se confunde com o especular.

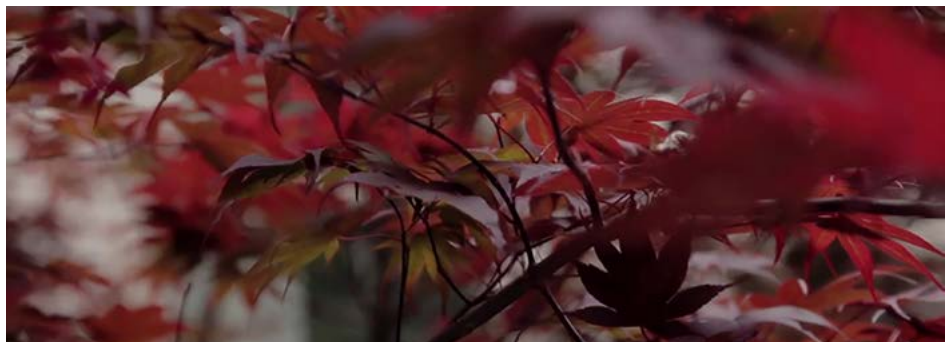
Isso porque, a partir do conceito de Barthes (1984), propomos que o filme *Elena* é um cinebiografema tecido com foco na expressão audiovisual de Elena, e não em seu suicídio – em sua vida e sua arte, e não em sua morte. Acrescentamos o prefixo “cine” ao neologismo barthesiano por se tratar de um biografema abordado pela linguagem cinematográfica. No ato de “cinebiografemar” Elena, Petra traz à tona questões sobre a relação entre desistência, resistência e existência – espécie de fratura exposta social em múltiplos níveis, a começar pelo tema do suicídio. “Ela [a carta (neste caso, o filme-carta)] é uma maneira de nos oferecermos a esse olhar a respeito do qual devemos nos dizer que ele está, no momento em que pensamos, mergulhando no fundo do nosso coração” (Foucault, 2004, p. 157).

O resultado dessa cinebiografemática é um documentário em que, cambiando entre os papéis de atriz-personagem e personagem-atriz, Petra é cinebiógrafa, e Elena, cinebiografada. Porém, a própria diretora hesita: “Qual meu papel nesse filme?”, ela interroga sobre sua posição na película, mas podemos entender também como uma pergunta que se refere metaforicamente a seu lugar na vida da irmã, então documentada pela obra. “[É] esse movimento complexo da crença e da dúvida que funda e mantém a relação do espectador com o filme [...] crer e não crer no mundo filmado, e talvez preferir o filme” (Comolli, 2008, p. 171).

Podemos entender a interrogação de Petra, ainda, como uma pista de que, pela especularidade que tem com a irmã, o filme possui camadas autobiográficas. No entanto, levando em conta a abordagem barthesiana que adotamos, parece-nos mais pertinente considerar a obra também um ato de cinebiografemar Petra, então feito por Elena por meio da presença nos arquivos longínquos e lembranças convocadas. O aspecto pinçado para ser narrado nesse cinebiografema seria a relação de espelhamento da cineasta com a irmã, como o jogo especular de uma câmera em circuito-fechado, onde o que se filma é a tela em que a imagem da câmera é projetada – ou seja, a própria tela, formando uma multidão de imagens replicadas, mas não exatamente coincidentes.

Para recobrar sua própria existência, Petra insiste em reencontrar Elena, mas para fazê-la viver fora dela, pois a simbiose já não era mais sustentável. Por isso volta a Nova York, já adulta, com o objetivo de ser *busca vida*. É o que faz seu filme, em meio às gravações caseiras antigas: “Encontrei horas e horas de fitas cassete e de VHS e, por meio de cada uma dessas pessoas e coisas, *Elena* foi tomando forma, tomando corpo” (Costa, 2013, p. 169). A obra levou três anos para ficar pronta (2009-2012).¹² Petra conta que, no processo de realização, sonhou por quase um ano inteiro com a irmã: “No quarto [sonho], eu sobrevoava uma floresta e, num cantinho de mata, via a alegria de Elena, que era laranja, da cor das árvores no outono” (p. 169). Tal tonalidade sonhada pinta a tela em uma das cenas do filme.

Figura 2
Detalhes de folhas avermelhadas na cena 34 do filme *Elena* (site oficial da obra, disponível em: <http://www.elenafilme.com/roteiro-ilustrado/>)



¹² “2009. Dezembro. No dia 6, Petra celebra com a família e amigos os 40 anos de Elena e exhibe um pequeno filme com imagens de arquivo editadas. Esse seria o embrião de seu documentário” (An et al., 2014, p. 141).

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.¹³

Conclusão

A sutileza do cinebiografema apresentado e discutido neste texto está na relação estritamente tecida entre vida e arte, vidarte, vidar-te: do verbo “vidar”, te dar vida – inventado na mais profunda lembrança de amor, na comunicação entre peles, quando duas irmãs compartilhavam o mesmo silêncio. Há uma dimensão ético-estética na difusão dessa intimidade, pois equivale a “um íntimo que diz respeito ao mundo” (Dultra, 2018, p. 35), que nos implica naquilo que se coloca em tela como palavra, imagem e corpo.

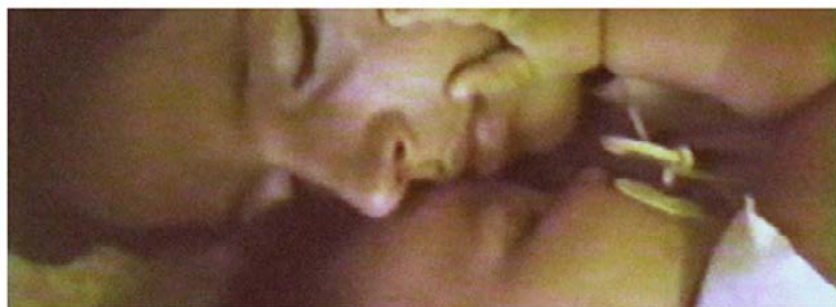
Figura 3

Cena 24 do Roteiro ilustrado do filme *Elena*: registro em VHS de Petra dormindo no colo de Elena (site oficial da obra, disponível em: <http://www.elenafilme.com/roteiro-ilustrado/>)

24. INT. QUARTO - DIA (ANOS 80)

Som de mar.

Elena deitada numa cama com Petra nenê dormindo em seu colo.



As duas dormem abraçadas.

¹³ Fala de Elena em áudio-carta de 20 abr. 1990, cena 26 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 16).

Com esse trajeto, concluímos que, por meio da poesia audiovisual e da ativação de arquivos, memórias e afetos, o filme *Elena* apresenta uma afirmação da vida em estado de criação, problematizando limiares entre desistir, resistir e existir expressos pela personagem-título em suas áudio-cartas e seus vídeo-diários. Desistir do “grande”, que seria resistir ao sistema de hegemonias ditado pela sociedade neoliberal, existindo minusculamente, numa anatomia molecular que ultrapassa as formas, que é pura conjunção de forças. Mas o que isso realmente significa? É Elena quem nos responde e repetimos como um alerta: “Aqui tem que pensar pequeno, ou melhor, querer bem pequeno, senão a cidade te engole”.¹⁴ Assim, a nós, parece caber a seguinte indagação, que escrevemos a próprio punho:

Figura 4
Manuscrito de poema sem
título; autoria e fonte próprias;
acervo de pesquisa¹⁵

Não é a criação
amante da arte,
assim como é da vida
a morte?

Maruzia Dultra é artista-pesquisadora independente com mestrado em artes visuais pela Universidade de São Paulo e pós-doutorado em literatura pela Universidade Federal da Bahia.

¹⁴ Fala de Elena em vídeo-carta de 4 mar. 1990, cena 6 do filme *Elena* (Costa, Ziskind, 2012, p. 3).

¹⁵ Transcrição do texto na imagem: “Não é a criação/ amante da arte,/ assim como é da vida/ a morte?”.

Referências

- ABREU, Alda Maria. Androgyne – Sagração do Fogo. *Climacom – Cultura Científica*, Campinas, v. 4, n. 10, 2017.
- AN, Li et al. (orgs.). *Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014. p. 118-141.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRUM, Eliane. Em busca do próprio corpo. In: TERRON, Joca; LAUB, Michel (orgs.). *Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014. p. 16-21.
- BUSCA Vida Filmes. Site “Elena”, um filme de Petra Costa. 2013. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/>. Acesso em 13 jan. 2018.
- COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Org. César Guimarães e Ruben Caixeta. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 169-178.
- COSTA, Petra. *27 anos de saudades*. Belo Horizonte, 6 dez. 2017. Facebook: Petra Costa @ petracostaoficial. Disponível em: <https://www.facebook.com/PetraCostaOficial/>. Acesso em 5 fev. 2018.
- COSTA, Petra. A arte de transformar a dor. *Harper’s Bazaar*, 168-169, maio 2013.
- COSTA, Petra. *Elena*. Roteiro: Petra Costa; Carolina Ziskind. Elenco: Elena Andrade; Li An; Petra Costa. Brasil, 2012. 82 min., son., color, 35mm.
- COSTA, Petra; ZISKIND, Carolina. Roteiro do filme *Elena*. In: Busca Vida Filmes. Site “Elena”, um filme de Petra Costa. 2012. Disponível em: <http://www.elenafilme.com/roteiro/>. Acesso em 13 jan. 2018.
- DELEUZE, Gilles. Desejo e prazer: notas de Deleuze inéditas no Brasil. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 1, n. 17, 15-26, 2015.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, v. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DULTRA, Maruzia. Correspondência poética: a linguagem (não) verbal na série de vídeo-cartas de Shuntarō Tanikawa e Shūji Terayama. *Visualidades*, v. 17, p. 1-18, 2019a.
- DULTRA, Maruzia. O silêncio da imagem: perspectiva micropolítica no filme-carta *Letter to Jane* (1972). In: SOUSA, Ivan de (org.). *A produção do conhecimento nas letras, linguísticas e artes 2*. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019b, p. 239-253.

- DULTRA, Maruzia. *Vídeo-cartas (não) filosóficas: percurso de aparição de um corpoimagem*. Tese (Doutorado Multidisciplinar e Multi-institucional em Difusão do Conhecimento) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28733>Acesso em 2 fev. 2024.
- FOUCAULT, Michel. Ética, sexualidade, política. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.
- FRAIA, Emilio. *Jet lag* diário. In: TERRON, Joca; LAUB, Michel (orgs.). *Elena: o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014, p. 22-25.
- GODARD, Jean-Luc. *Lettre à Freddy Buache: à propos d'un court-metragé sur la ville de Lausanne*. França, 1982, 11 min., son., color.
- GODARD, Jean-Luc; GORIN, Jean Pierre. *Letter to Jane: an investigation about a still*. Roteiro: Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin. Elenco (voz): Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin. França, 1972, 52min., son., cor e PB, 16mm.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac-São Paulo, 2008.
- MIGLIORIN, Cezar. Carlos Magno: novas políticas da imagem. In: RODRIGUES, Carlosmagno. *Videologia da libertação* (blog), 16 set. 2009. Disponível em: <http://carlosmagno-film.blogspot.com.br/>. Acesso em 2 abr. 2015.
- POISSANT, Louise et al. New Media Dictionary (parte II: Video). *Leonardo – Journal of the International Society for the Arts*, v. 34, n. 1, 41-44, 2001.
- ROLNIK, Suely. Seminário A escrita entre o conceitual, o poético e o clínico. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade/Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, mar.-jun. 2011.
- RUIZ, Coraci Bartman. *Documentário-dispositivo e vídeo-cartas: aproximações*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1610792>. Acesso em 19 mar. 2018.
- TANIKAWA, Shuntarō; TERAYAMA, Shûji. *Video Letter*. Japão, 1982-1983, 74min, son, color.
- VASSOLER, Flávio Ricardo. E se o que Elena deseja ainda não tiver nome? In: Busca Vida Filmes. *Blog "Elena", um filme de Petra Costa*. 9 mar. 2017. Disponível em: <http://www.elena-filme.com/blog/e-se-o-que-elena-deseja-ainda-nao-tiver-nome/>. Acesso em: 13 jan. 2018.
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n – 1 edições, 2012.

Artigo submetido em março de 2024 e aprovado em junho de 2024.

Como citar:

DULTRA, Maruzia. O filme *Elena* como cinebiografema a partir de áudio-cartas e vídeo-diários da personagem-título. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 145-161, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.8>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>