

## **Márcio Melo Andrade**

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)  
Brasil

# **‘I drown into you. I perform our death’ – The letters from Elena and the image of mourning as a search for self and an encounter with the other**

The self-writing is a genre derived from memories composed in different ways and, at the film *Elena* (Petra Costa, 2013), it crosses the desire to elaborate the mourning around the suicide of Elena, sister of the director. In this process, the filmmaker intertwines the use of letters recorded by Elena on cassette tape and the creation of the film as a letter. In this article, we start from this film to think about the relationships between the narratives of the self and the other in the autobiography (LEJEUNE, 1989; LANE, 2002) and in the filmic letter (MEDEIROS, 2012; MIGLIORIN, 2014) to weave relationships between both with the production of images of mourning (BELTING, 2014; MONDZAIN, 2015a; 2015b). We seek to understand how, in *Elena*, Costa assumes epistolary and autobiographical writing as a field in which the elaboration of the mourning of another is intertwined with the screenwriting of the self.

### **Keywords**

Film Letter; Autobiographical Documentary; Mourning; Self-Writing; Elena

# **‘Me afogo em você. Enceno a nossa morte’ — As cartas de Elena e a imagem do luto como busca de si e encontro com o outro**

**Por se tratar de um gênero derivado das memórias, a escrita de si se compõe a partir de diversas formas e, no filme *Elena* (Petra Costa, 2013), se atravessa ao desejo de elaborar o luto em torno do suicídio de Elena, irmã da realizadora. Nesse processo, a cineasta entrelaça a retomada de cartas gravadas em fita cassete por Elena e a criação de seu próprio filme como uma carta. Neste artigo, parte-se desse filme para pensar as relações entre as narrativas de si e do outro na autobiografia (LEJEUNE, 1989; LANE, 2002) e na carta fílmica (MEDEIROS, 2012; MIGLIORIN, 2014) para tecer relações de ambos com a produção de imagens da elaboração do luto (BELTING, 2014; MONDZAIN, 2015a; 2015b). Busca-se compreender como, em *Elena*, Costa assume a escrita epistolar e autobiográfica como um espaço em que a elaboração do luto de um outro se entrelaça à escrita fílmica de si.**

### **Palavras-chave**

**Carta Fílmica; Documentário Autobiográfico; Luto; Escritas de Si; Elena**

## Ouvindo cartas no metrô – Do desejo de se comunicar com uma ausência

'3 de junho. Tô me olhando no vidro do trem. Nossa, como eu engordei em três dias! Que decadência. Quando eu como, eu tenho vontade de nunca parar'. Enquanto ouvimos a voz de uma jovem mulher em uma carta gravada em fita cassete, vemos o rosto introspectivo e distraído de outra refletido em uma janela de um metrô em Nova York, com suas luzes e brilhos intermitentes. Enquanto a voz pertence à atriz Elena Andrade, o rosto que vislumbramos é da cineasta brasileira Petra Costa. Elena começou a fazer teatro aos catorze anos e, em 1984, decidiu morar em São Paulo junto com sua mãe, Li An, a irmã Petra e sua babá Olinda. É por essa época que a jovem aspirante a atriz integra o Centro de Pesquisa Teatral – CPT, participa de aulas de dança de Klaus Viana<sup>1</sup> e, em 1986, aos 17 anos, começa a fazer parte do grupo Boi Voador<sup>2</sup>. Depois de participar de algumas novelas, decidiu tentar uma carreira no cinema fora do Brasil por conta das dificuldades que o contexto político do ano de 1988 proporcionava<sup>3</sup>. Contudo, a dificuldade de se adaptar à distância da família e de se estabelecer como artista terminou fazendo com que Elena desenvolvesse um quadro de depressão e se suicidasse aos vinte anos de idade.

A diretora Petra Costa, por sua vez, contraria todos os conselhos e traumas familiares e termina seguindo os passos da irmã mais velha, começando uma carreira de atriz desde seus 15 anos de idade e fazendo uma graduação em Antropologia no Barnard College, da Universidade Columbia, em Nova Iorque<sup>4</sup>. Na maioria das suas obras<sup>5</sup>, a cineasta parece tomar a conexão entre escolhas individuais e laços familiares para explorar conflitos existenciais. No caso de *Elena* (2013), trata-se de um documentário autobiográfico que parte da dificuldade da diretora em se desvencilhar da sombra em torno do suicídio da irmã. Nesse filme, as cartas são um elemento essencial para a diretora ensaiar um olhar de dentro da irmã para elaborar sua própria imagem a partir desse e outros vestígios de sua existência - roupas usadas, páginas de diário

e arquivos familiares. Na cena que inicia esse texto, a diretora justapõe a diáfana imagem de seu reflexo às sonoridades das confissões da irmã em uma carta gravada em áudio na época em que Elena residia em Nova York. Esse breve momento conecta a voz da irmã e o corpo da diretora e promove, por alguns instantes, um encontro entre ambas, em que a presença de uma se atravessa à ausência de outra e relaciona nosso olhar com as possibilidades do visível. Ao escrever seu filme como uma carta endereçada a Elena, a diretora reúne diários, fitas cassete gravadas pela irmã e filmes de família, em uma jornada em busca da própria personalidade.

A imagem pode ser definida como um espaço em que formas de olhar o mundo se cruzam e partilham o tempo, configurando-se como “um objeto determinado por aquilo que o condiciona e propõe ao desejo de um sujeito que se torna, por sua vez, o objeto da imagem” (MONDZAIN, 2015a, p. 39). Considerando a imagem como uma forma de narrativa, parte-se do pressuposto de que escrever a si mesmo implica produzir uma imagem da própria existência. Nesse itinerário da experiência tensionado entre o singular e o universal, a escrita de si atua na possibilidade de invenção da própria história e surge por motivações e assume diferentes formas. As bases que conceituam a autobiografia aparecem em Lejeune (1989) como um relato retrospectivo da existência de um sujeito que possui como principais aspectos: a presença de um pacto de veracidade, a abordagem da vida individual, o relato em primeira pessoa do singular e a identidade nominal entre narrador, autor e personagem – assumindo as formas de autorretratos, diários, crônicas e narrativas sociais e políticas. Sem limitar a exposição da intimidade como um espaço da espetacularização, pensamos a intensificação das imagens e narrativas de si como um fenômeno que alimenta os desejos de ser e ver. Esse cenário alimenta o descentramento do sujeito e “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” (ARFUCH, 2010, p. 17).

Nessa compreensão do si como sujeito e objeto, colocar-se por escrito implica uma parcela de invenção em que se passam a limpo os rascunhos da própria identidade, simplificando-os e estilizando-os como uma obra que “se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística” (LEJEUNE, 2014, p. 121). Dentre as formas de escritas (a partir) de si, a forma da carta possui como aspecto seminal o ato de endereçar um texto a alguém para comunicar algo que, por quaisquer razões, não pode ser dito pessoalmente (HAROCHE-BOUZINAC, 1995). Nesse sentido, tomamos o filme *Elena* como ponto de análise para pensar como a escrita autobiográfica e epistolar podem se atravessar, em que a produção de uma imagem de si se entrelaça ao desejo de se comunicar com uma ausência – nesse caso, da irmã – em um processo de elaboração do luto. Para desenvolver essa análise, tomamos as relações entre as narrativas de si e do outro na autobiografia (LEJEUNE, 1989, 2014; LANE, 2002) e na carta fílmica (MEDEIROS, 2012; MIGLIORIN, 2014) para conectá-los com a produção de imagens da elaboração do luto (BELTING, 2014; MONDZAIN, 2015a; 2015b). Tomamos as conexões entre presença e ausência

<sup>1</sup> Klaus Vianna foi um bailarino e coreógrafo brasileiro que fundou, junto a sua esposa, Angel Vianna, o Balé Klaus Vianna, em 1962. Autor do livro *A Dança*, ele desenvolveu um método próprio para a expressão corporal na dança e no teatro, a chamada Técnica Klaus Vianna.

<sup>2</sup> Informações contidas na cronologia da vida de Elena, escrita por contida no livro *Elena – O livro do filme de Petra Costa*, conforme citado na nota 144.

<sup>3</sup> Nesse ano, o Brasil ainda estava em processo de retomada da democracia com o fim da censura e da tortura que cerceavam a liberdade de expressão no país, a partir da aprovação de Constituição Brasileira de 1988, aprovada pela Assembleia Nacional Constituinte. Fonte: <https://jus.com.br/artigos/2195/democracia-censura-e-liberdade-de-expressao-e-informacao-na-constituicao-federal-de-1988> Acesso em 24.03.2019

<sup>4</sup> Fonte: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/petra-costa-diretora-de-olmo-e-a-gaivota-nas-paginas-vermelhas> Acesso em 23.03.2019

<sup>5</sup> Além de *Elena*, a cineasta também dirigiu *Olhos de cressaca* (2009), *Olmo e a gaivota* (2015) e *Democracia em Vertigem* (2019).

no gênero epistolar e na autobiografia como articulador de reflexões aos gestos de retomada das cartas produzidas por Elena como potência para diálogos entre a diretora e sua irmã como forma de criar uma imagem que lhes permita atravessar o rito de passagem do luto.

### Um diálogo entre ausências - Da escrita epistolar às cartas fílmicas

Tomar *Elena* como ponto de partida para pensar como escrita epistolar se alinhava à escrita de si implica considerar as poéticas e as materialidades envolvidas na retomada dos arquivos das cartas da irmã e na composição de uma carta fílmica. No caso das cartas empregadas no filme, elas aparecem de duas formas: uma, gravadas em fita cassete por Elena e enviadas para sua família, no período em que residia em Nova York para fazer cursos e se engajar na carreira de atriz; outra, na escrita do próprio filme, por meio das locuções da diretora Petra Costa dirigindo-se diretamente à irmã falecida. Em ambos os casos, tratam-se de textos gravados em áudio e endereçados a familiares, mas produzidos com conteúdos e em situações completamente distintos.

Uma das particularidades do gênero epistolar seria a proeminência de um diálogo separado física e temporalmente em que remetente e destinatário estão, paradoxalmente, presentes: o primeiro, fisicamente; o segundo, apenas na imaginação de quem escreve. Definida pelo filósofo grego Marco Túlio Cícero como um 'diálogo entre ausentes', considera-se a epístola um dos gêneros literários mais antigos: desde filósofos gregos como Epicuro e Platão escreviam cartas públicas para transmitir ensinamentos a seus discípulos e à comunidade em geral até as missivas de caráter privado que, por vezes, são incorporadas ao romance e se configuram como um gênero específico. A carta e a epístola possuem distinções: enquanto a primeira se define como um texto dirigido a pessoas específicas, a segunda seria "escrita sob o pretexto de ser uma carta pessoal, com a finalidade expressa de ser publicada" (DEISMANN, 1910 apud HALE, 1986, p. 195).

Para Chartier (1991), a carta pode ser considerada uma forma narrativa que permite apresentar eventos em um encadeamento causal a partir do contato entre dois sujeitos, funcionando também "como prova, como documento, como marca oficial, como organização do discurso e como instrumento de reflexão" (p. 230. Tradução nossa). A escrita de cartas construiu uma tradição desde a Antiguidade Romana, com a publicação cartas de pensadores como Sêneca, Cícero e Ovídio, e se desenvolvendo na Idade Média, a partir do século XI, com suas finalidades orientadas para o comércio na Europa Ocidental (CUNHA, 2015). Durante a Antiguidade, configuravam-se como um lugar para reflexão e orientação moral, considerando o contexto em que as epístolas bíblicas funcionaram como formas de comunicação que possibilitavam a constituição das igrejas primitivas.

O auge da teoria epistolar ocorreu na Idade Média, com o surgimento da *ars dictaminis*, entendida como arte da escrita de cartas, a partir de tratados como o intitulado *Rationes dictandi*, de 1135, de um autor anônimo da cidade de Bolonha. Nesses tratados, os autores ressaltam os aspectos retóricos da carta, entendendo-a como um discurso que precisa equilibrar o arranjo e a coloquiali-

dade das palavras (TIN, 2005). A versatilidade das cartas atinge sua materialidade – papel, tabletes de cera, madeira, metal, papiro, cerâmica ou peles de animais –, seu comprimento – desde uma frase a dezenas de páginas – e seus diferentes usos – como as cartas familiares, que contêm informações para serem lidas pelo conjunto da família, ou a cartas abertas, que contêm ensinamentos para uma comunidade ou um grupo<sup>6</sup>. Por mais flexibilidade que o gênero carta desenvolva, duas características que se mantêm são a especificidade de seu endereçamento (indicação de um destinatário) e a subscrição explícita (menção de assinatura) (HAROCHE-BOUZINAC, 1995). Na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, essas características se fortalecem, deflagrando o espírito de um período ao alcançar uma forma de expressão de um eu que se põe em contato com o outro, pela troca de pontos de vista e pela descoberta da intimidade (CALAS, 2007).

No Renascimento, a escrita de cartas impulsionou como veículo de propagação de ideias em uma época em que se desenvolviam aspectos da linguagem artística e se reviam comportamentos da civilidade, tornando-se um relevante veículo do projeto humanista (CUNHA, 2015). No século XVIII, o gênero epistolar termina se alinhando ao romance ficcional, sendo absorvido por autores que investem "num mecanismo de verossimilhança que lança mão de estratégias visando a adesão do leitor para convencê-lo de que assiste a uma correspondência autêntica" (CALAS, 2007, p. 15). Nesse mesmo período, o desenvolvimento dos serviços postais agregou à carta a função de crônica social que cumpria uma função de jornal e descrevia acontecimentos e reflexões conectados ao cotidiano, aspectos fundamentais para o desenvolvimento das formas de expressar a subjetividade. Contudo, textualmente, a carta possui particularidades em comparação com outros gêneros da escrita de si: da autobiografia, se diferencia em relação à especificidade do destinatário; das memórias, em relação ao intervalo de escrita em relação aos acontecimentos narrados, por exemplo; dos diários, possui semelhanças por pressupor uma relação com a duração e o tempo, mas se diferencia por ela possuir um destinatário imediato; com relação ao diálogo, se diferencia por "pressupor um interlocutor presente em ausência, que é o destinatário, além de guardar, por vezes, traços do diálogo, como a coloquialidade e a informalidade" (TIN, 2005, p. 9).

A partir desse cenário, compreende-se que, dentro das dimensões da escrita de si, a escrita epistolar possui como principais particularidades a especificidade de um destinatário 'presente em ausência' e propor a descrição de acontecimentos e reflexões que serão lidos com algum distanciamento espacial e temporal. No contexto cinematográfico, a presença dessa forma narrativa encontra na conjunção entre imagens e sons outras possibilidades de concepção estética que incorporam outras materialidades e poéticas. No campo do ensaio fílmico e dos cinemas experimental e documentário, as estéticas do

<sup>6</sup> Um exemplo de cartas abertas são as Cartas de Paulo, que se tornaram 14 livros do Novo Testamento da Bíblia: Romanos. I Coríntios. II Coríntios. Gálatas. Efésios. Filipenses. Colossenses. I Tessalonicenses. II Tessalonicenses. I Timóteo. II Timóteo. Tito. Filemom e Hebreus.

filme-carta foram experimentadas por realizadores como Chris Marker, que, em *Lettre de Sibérie* (1957), realiza uma série de reflexões em torno de diversas imagens da Sibéria; Jean Luc Godard, que em *Letter to Jane* (1972), conduz reflexões que desconstruem uma única fotografia da atriz Jane Fonda no Vietnã. No caso desses filmes, a forma da carta possui vínculos estreitos com o ensaio fílmico a partir da dimensão reflexiva da imagem, endereçando questionamentos a um sujeito ficcionalizado (no caso Marker) ou a uma pessoa em particular (como Godard) em torno das relações entre os sujeitos e as imagens que produzem e as possibilidades de sentido que elas produzem.

Outros cineastas, por sua vez, absorveram as dimensões autobiográficas da escrita epistolar com mais veemência, compondo relações das imagens com as próprias memórias e fluxos de consciência. Por exemplo, em *News from Home* (1977), a belga Chantal Akerman combina imagens do momento em que residia na cidade de Nova York a correspondências que trocava com sua mãe, que residia em sua cidade natal; em *Dear Doc* (1991), o estadunidense Robert Kramer compõe uma vídeo-carta endereçada ao ator Paul Mclsaac, amigo de longa data e companheiro de militância; e nos curtas *Dear Nonna: A film letter* (2004), *Remitente: una carta visual* (2008) e *Al final: la última carta* (2012), a chilena Tiziana Panizza retoma materiais de arquivo pessoal para recriar rituais de sua avó e sua família na Itália para compor modos de pertencimento por meio da imagem. Além destes trabalhos, outros cineastas alinhavam a carta fílmica à escrita diáristica ao trocarem vídeo-cartas entre si, como José Luis Guerín e Jonas Mekas; Albert Serra e Lisandro Alonso; Isaki Lacuesta e Naomi Kawase; Jaime Rosales e Wang Bing; Fernando Eimbcke e So Yong Kim. Produzidas por estes cineastas ao longo de anos, essas cartas tomam relacionam as escritas do diário e da carta para expressar sintonias entre os realizadores, fobias e reflexões relacionadas, inclusive, ao próprio gesto criativo<sup>7</sup>.

A partir desse panorama, compreende-se como a carta fílmica atravessa várias possibilidades de escrita articuladas pela montagem e pelas abordagens: compor conexões entre sujeitos familiares ou desconhecidos, promover aproximações afetivas e distanciamentos críticos em relação à imagem, produzir memórias, atravessar ritos de passagem e resgatar rituais. Aqui, a montagem compõe uma escrita atravessada por rascunhos e rasuras, acelerando ou suspender tempos e espaços e aproximando ou distanciando a relação com o outro e, nessa trajetória, esbarrando com o espectador. Segundo Labbé (2012), as cartas fílmicas expressam reflexões, sintonias e medos que não demandam do destinatário uma resposta, mas funcionam como uma ponte que faz vibrar os ouvidos do outro. Nesse movimento, traça uma linha que se “estende entre duas dimensões, um caminho de autoconhecimento para o próprio cineasta, ou um modo de abordagem entre duas pessoas distantes espacial ou temporalmente” (IDEM, p. 18. Tradução Nossa).

Muitas vezes, elas funcionam como um “desejo de partilha, entendida como um gesto de endereçar ao outro uma imagem, um som, um desenho, um diário, um caminho, um sentimento” (MEDEIROS, 2013, p. 6) que atravessa a superfície plana de um papel em branco e atinge os olhos e ouvidos do destinatário. Tomar as cartas como elementos de documentários autobiográficos potencializa o acesso a memórias na medida em que interfere na forma como nos relacionamos com o outro na medida em que nos permite retomar imagens que também sobrevivem através do olhar do outro. Nesse endereçamento de uma sensação de real a um outro, esses filmes tomam, muitas vezes, a imagem como uma oportunidade de propor a si mesmo uma experiência, tornando a narrativa um registro desse acontecimento.

Em *Elena*, o acontecimento que se busca registrar por meio da forma da carta fílmica aparece sob a forma de um rito de passagem de repetir e encenar a morte para, enfim, atravessar o luto. Nesse processo, a cineasta opera com as materialidades que envolvem a troca de cartas entre ela e sua irmã, ao mesmo tempo em que a escrita de si potencializa as imagens que buscam compor a trajetória de uma interioridade em processo de invenção. Para compreender como esse diálogo entre ausências proposto pela escrita epistolar pode se alinhar à escrita de si no filme de Petra Costa, faz-se necessário abordar as especificidades da narrativa como forma de invenção da interioridade e da subjetividade dentro do acontecimento que a obra busca registrar – um processo de elaboração do luto.

#### **Cartas para si mesmo - Do documentário autobiográfico entre a invenção da interioridade e a operação de luto**

As escritas de si compõem-se como narrativas da existência que podem trazer comportamentos cotidianos, desejos de confissão, além de relatos de viagens, formações e rompimentos familiares e diversos costumes sociais. Definida “tanto [como] um modo de leitura quanto um tipo de escrita, [a autobiografia] é um *efeito contratual* historicamente variável” (LEJEUNE, 2014, p. 55. Grifo no Original) que tanto se influencia como se faz influenciada diretamente pelo individualismo ocidental ao aparecer no período do Renascimento e se desenvolver entre o Iluminismo e o romantismo. Assim, as formas narrativas que desenvolve ao longo de sua trajetória se alinham ao espírito das épocas e dos espaços em que são concebidas, alimentando a invenção dos mesmos sujeitos que permite tornar visíveis. De acordo com Maluf (1999), explorar um olhar sobre as potências e significados do gesto de narrar atravessa duas dimensões da antropologia contemporânea: uma, que se refere à diversidade dos modos de contar histórias como um gesto que, paradoxalmente, universaliza a experiência humana; outra, do exercício de narrar como uma busca de sentido no encontro com o outro a partir do compartilhamento dessa experiência.

No cinema, as narrativas autobiográficas começam no campo do cinema experimental e se desdobram no documentário, em que as formas de inscrição de subjetividade se alinhavam aos questionamentos em torno das limitações representativas da imagem. De modo embrionário, as vanguardas cinematográficas dos anos 1930 a 1950 oferecem espaço para alguns experimentos que, de al-

<sup>7</sup> Esses filmes encontram-se disponíveis no box em DVD *Correspondência(s)*, produzido pelo Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

gum modo, flertam com essas formas. Filmes experimentais de Man Ray (*Autoportrait ou Ce qui manque à nous tous*, 1930), Maya Deren (*Meshes of the Afternoon*, 1943) e Kenneth Anger (*Fireworks*, 1947) reverberam influências de escolas surrealistas para compor obras nas quais, ao mesmo tempo que dirigem, participam como atores na composição de personagens que poderiam funcionar como versões líricas deles mesmos. Rollet (1998) acredita que a forma autobiográfica no cinema começa a se configurar a partir dos filmes-diário de Jonas Mekas nos anos 1960, junto com outros cineastas que experimentaram as possibilidades e limitações do autorretrato, como Stan Brakhage, Barbara Hammer etc.<sup>8</sup>. O surgimento dessas obras se atravessam a um movimento intitulado como “*le retour du sujet*”, que, por sua vez, se fundamenta em certo “desaparecimento do horizonte político, do fim das ideologias, das utopias comunitárias etc., que conduziu a uma espécie de dobra sobre si” (ROLLET, 1998 in BERGALA, 1998, p. 12).

O interesse no gesto de criar uma imagem possível de si se desenvolve e se repensa no cinema documentário a partir de pesquisadores como Phillipe Lejeune (1989), Alain Bergala (1998) e Jim Lane (2002), teóricos com contribuições mais recentes a esse universo de estudos<sup>9</sup>. Se a emergência do autobiográfico no documentário revelou “uma matriz de possibilidades formais (com raízes na literatura autobiográfica assim como no formato clássico) que mudaram nossa atitude a respeito de como um documentário deve ser e soar (LANE, 2002, p. 4. Tradução nossa), abre-se espaço para outras possibilidades de definição de sua experiência. Para o autor, o contexto que atravessa a disseminação das escritas autobiográficas no cinema documentário envolve aspectos como a propagação da autorrepresentação nas vanguardas artísticas nos anos 60, a rejeição às convenções do cinema direto, a virada reflexiva no cinema internacional e uma “virada mais ampla em direção às políticas do ‘eu’” (IDEM, p. 8).

A partir de uma interrelação entre noções de imagem, corpo e meio como elementos essenciais para esses gestos de figuração, os filmes-diários, os filmes-cartas, os autorretratos, os ensaios fílmicos, as autoficções etc. desdobram suas próprias definições de escrita de si. Aqui, entende-se o autobiográfico menos como forma e mais como gesto – no caso, a elaboração do luto –, o que nos

<sup>8</sup> Como Carolee Schneeman, que, em *Fucus* (1967), retrata a si mesma e seu então namorado James Tenney fazendo sexo, ou Andrew Noren, que em *The Adventures of the Exquisite Corpse* (1968), cria uma série de registros diários, haikus estendidos e pequenos poemas românticos.

<sup>9</sup> Além das pesquisas de carreira desenvolvidas por esses autores, os pensamentos que relacionam o universo das autobiografias ao cinema documentário datam de encontros acadêmicos dedicados ao tema como os *Rencontres Cinéma et Autobiographique*, realizados na França (1984 e 1998), na Bélgica (1986) ou publicações como a *Revue Belge du Cinéma*, que dedicou dois números – *Boris Lchman: un cinéma de l'autobiographique* (nº 13, 1985) e *L'écriture du JE au cinéma* (nº 19, 1987) – e a *La Faute à Rousseau*, da APA (*Association pour l'autobiographique et le Patrimoine Autobiographique*), criada por Philippe Lejeune, com os números *Autobiographie et Cinéma* (nº 22, 1999) e *Cinéma et Autobiographie* (nº 63, 2013) – sobre o tema, por exemplo.

permite circunscrever o modo por meio da qual os realizadores permitem compartilhar e elaborar a experiência de uma ausência. De alguma maneira, a forma como as relações entre a encenação da memória e a criação de um mito para a própria existência nos documentários autobiográficos alimenta o próprio desejo dos sujeitos produzirem imaginação a partir das próprias mitologias pessoais. Assim, a possibilidade de tomar a imagem como uma possibilidade de entender a si mesmo eleva nossa demanda por representações da existência em que as imagens se tornam terrenos para a produção de acontecimentos que retroalimentam a própria vida que registram. No caso de um rito de passagem, a produção de narrativas se consolida a partir da imagem, orientando-se para uma forma de atravessar um caminho para alcançar um objeto de desejo. O processo de elaboração de ritos de passagem atravessa diferentes civilizações, mas apresenta similaridades nos ciclos de vida do indivíduo:

Nos lugares em que as idades são separadas, e também as ocupações, estas idades, esta passagem é acompanhada por atos especiais, que, por exemplo, constituem para nossos ofícios a aprendizagem, e que entre os semicivilizados consistem em cerimônias (VAN GENNEP, 1977, p. 26)

Em uma perda como a morte, por exemplo, deflagra-se um afastamento que nos demanda a criação de imagens que nos possibilitem reconfigurar sua forma de estar presente a partir de diversos rituais gradativos de despedida: “A cremação, o convívio no vinho e o banquete funerário, acompanhados de veementes lamentos e choro, proporcionam ao morto o seu direito à morte ritual” (BELTING, 2014, p. 198). Nessa operação, o rito do luto se compõe como um exercício de deslocamento e desapego da imagem dos objetos ou sujeitos perdidos, em que a elaboração da perda se atravessa a um desejo por constituir nossas próprias crenças sobre a morte. Sob nosso olhar, o objeto da perda existe como algo que captura nosso desejo de permanecer, como uma figura que “envolvemos com uma multidão de imagens superpostas, cada uma delas carregada de amor, de ódio ou de angústia, e a fixamos inconscientemente através de uma multidão de representações simbólicas” (NASIO, 1997, p. 39), delineadas a partir de aspectos que se tornaram marcantes.

No processo de elaborar experiências desse escopo na vida pública e privada, passamos a recolher os vestígios físicos e mentais como uma maneira de retomar essa presença no convívio social. Quando relacionamos esse processo de mudança às operações que Petra Costa realiza em *Elena*, parece possível acreditar que a diretora toma o processo de realização fílmica como um gesto que compõe uma imagem de si própria, ao partir dos vestígios da memória de sua irmã. Nessa operação de autocriação, a imagem parece funcionar como um espaço de elaboração de um desejo pela permanência, em que as relações entre as imagens e o ser não se fazem atravessadas por questões como autenticidade, mas consideradas como “o que revela da verdade do sujeito no caminho das suas operações reais e imaginárias” (MONDZAIN, 2015b, p. 21). De acordo com Belting (2014), no modo como culturas ditas ‘primitivas’ lidavam com a morte, o culto funciona como um ritual que protege o corpo de sua decomposição a partir de sua transformação em imagem: “A transformação do cadáver em *effigies*, como os Romanos mais tarde designaram o duplo ou a cópia, era ainda uma forma

de preservação, tal como acontecera com a múmia” (BELTING, 2014, p. 185). Entender o gesto fílmico da cineasta como uma forma de elaborar a morte do outro e o encontro com a ideia de finitude implica observar esse ato como um deslocamento, como uma operação que acompanha e constitui uma “mudança de lugar, de estado, de posição social, de idade” (VAN GENNEP, 1977, p. 27).

Assim como *Elena*, outros cineastas enveredaram nas fronteiras entre a narrativa documentária e autobiográfica para compor suas próprias travessias do luto. Nesse sentido, as imagens do luto propõem relações entre imagem e ser que dão “a ver a outro, nem que seja a si próprio enquanto sujeito separado de si, a marca das retrações sucessivas, logo, dos movimentos ininterruptos” (MONDZAIN, 2015b, p. 50). Dentre os outros cineastas que enveredaram nas fronteiras entre a narrativa documentária e autobiográfica para compor a travessia do luto, podemos destacar *Nick's Film - Lightning Over Water* (Suécia/Alemanha, 1981), em que Wim Wenders retrata os últimos dias do diretor de cinema Nicholas Ray enquanto este agonizava por causa do câncer; ou a Trilogia do Luto de Cristiano Burlan, em que o cineasta relembra as mortes do pai – em *Construção* (Brasil, 2007) –, do irmão – em *Mataram meu irmão* (Brasil, 2003) – e da mãe – em *Elegia de um Crime* (Brasil, 2017); e *Diário de uma busca* (Brasil, 2011), em que Flávia Castro reconstrói a história de vida e morte de seu pai, Celso Castro, um jornalista de esquerda, encontrado morto no apartamento de um ex-oficial nazista. Esses e outros documentários resultam da impregnação dos afetos que envolvem a perda e, a partir dela, o desejo de atravessar e repetir a despedida, compondo as imagens possível dessas ausências, visto que é

o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento (VAN GENNEP, 1977, p. 26).

Quando um rito de passagem pessoal (como o luto) se atravessa ao ato autobiográfico, percebe-se nessa confluência um modo de criar um mito pessoal, uma forma narrativa que colabore no anseio de elaborar os processos de mudanças de estado que atravessam a experiência de viver. Esse gesto de narrar começa, antes de tudo, no indivíduo que elabora para si mesmo a experiência, desdobrando-se por sua vez nos espaços públicos ou vivências terapêuticas e ritualísticas em que essas histórias, geralmente, são compartilhadas, compondo uma vivência que “diz respeito a um estado de espírito e a uma cultura partilhada, que interferem no cotidiano, no trabalho, nas relações familiares e sociais” (MALUF, 1999, p. 74). Concebida, então, nesse lugar entre o visível e o invisível, a imagem dos ausentes pelos realizadores parece se alimentar justamente pelo desejo de aparição e desaparecimento, cuja sobrevivência acontece na dimensão fílmica, alimentando seu desejo pela permanência a partir da imagem.

No caso de *Elena*, a forma da carta fílmica adiciona outras camadas a esse jogo de criar imagens como um lugar entre presença e ausência. Nele, o diálogo entre Petra e a irmã tece sua própria forma de existir e se transformar a partir das formas de endereçamento que as epístolas operam: enquanto as cartas de Elena para sua família encontram

um modo próprio de sobreviver a partir da retomada produzida por Petra, a cineasta tece um diálogo com a irmã como um exercício de crença e devoção que a ajuda a elaborar a perda e refletir sobre a ausência. Aqui, as especificidades da carta fílmica encontram um equilíbrio entre a operação de luto e a invenção da própria interioridade a partir do endereçamento das reflexões sobre esses vestígios da experiência a um outro. Todavia, como as condições tornam esse outro inalcançável, esse exercício de encontro atinge, em primeiro lugar, a si mesmo.

### **‘Me afogo em você. Enceno a nossa morte’ - Das cartas de Elena e Petra como invenções da memória**

Em *Elena*, as cartas se assumem como modo de entrelaçar os universos entre Elena e sua família na medida em que funcionam não somente como forma de comunicação de situações que a jovem atriz viveu em Nova York, mas para rascunhar confissões do processo de elaborar a perda. Aqui, pretendemos abordar as especificidades das conexões entre presença e ausência no gênero epistolar como articulador de reflexões em duas dimensões do filme de Petra Costa: a primeira, nos gestos de retomada das cartas produzidas por Elena; a segunda, como forma escolhida pela diretora para tecer um laço entre a diretora e sua irmã como forma de atravessar o luto. Nesse amálgama entre o gesto autobiográfico e a escrita de cartas, uma esfera de jogo atravessa o contato entre as irmãs, em que o diálogo emula um modo de, ao mesmo tempo, se relacionar e se constituir.

*‘20 de abril. Sinto que minha vida tá melhor do que nunca! Primavera tá começando a chegar e parece que a cidade toda fica no cio. Enquanto eu não consigo entrar na universidade, fico tentando aprender o máximo possível nesses cursos livres. Passo os dias correndo pela cidade de uma aula pra outra. Mas é ótimo: fazendo exercício de respiração, às vezes até cantando e ninguém liga’.* Nesse trecho de uma das cartas que Elena enviou para sua família, percebe-se as marcas e rasgos de felicidade que sua irmã transparece no texto e na voz, emulando o desejo de acompanhar sua jornada no momento em que vivencia experiências positivas em Nova York. Aqui, o fato da epístola ser um registro sonoro possibilita que outros elementos transpareçam na composição da mensagem transmitida ao destinatário: o timbre de voz alto, a respiração ofegante e a escolha das entonações em determinadas palavras e expressões, como ‘melhor do que nunca’, ‘a cidade toda’, ‘aprender o máximo possível’, ‘passo os dias correndo’ e ‘até cantando’.

Enquanto isso, a montagem mistura as sonoridades dos registros da voz de Elena a imagens de paisagens de Nova York, onde pessoas caminham pelas ruas, cerejeiras floridas e crianças enternecem os parques. Separadas na distância e no tempo, o tom de voz e as sensações descritas por Elena e as imagens de arquivo que registram sua presença ainda viva em Nova York e as sensações de trânsito entre vida e morte de Elena encontram no filme uma interseção que nos conecta com a sensação da finitude e da produção de memória. Aqui, identificamos as características seminais do gênero epistolar, como o registro de acontecimentos e situações a um destinatário e a oralidade, por sua vez, contribui com “traços do diálogo, como a coloquialidade e a informalidade” (TIN, 2005, p.

9). Por outro lado, as diferenças com outros gêneros da escrita de si se mantêm, como a autobiografia (em relação à especificidade do destinatário) e as memórias (em relação ao imediatismo entre os acontecimentos narrados e o ato da locução).



Figura 1 — Imagem de Elena em Nova York | Fonte – Frame de Elena, 2018.

Nesse exercício de descrever sua experiência aos familiares no Brasil, o gênero epistolar aparece como uma escrita de si em que Elena descreve as sensações e experiências que a cidade lhe proporciona para sua família, abraçando aspectos da escrita diarística ao situar com clareza o tempo e o espaço dos acontecimentos. Na retomada desses arquivos, Costa desloca a sensação particular e íntima de receber notícias de um ente querido por meio da carta em fita cassete ao compartilhá-la com inúmeros espectadores. Nesse trajeto, a pessoa Elena começa a se transformar no personagem Elena, construindo o processo de identificação a partir de uma esfera de um ser que sonha e deseja. Nesse sentido, o modo como a voz de Elena sobrevive nas suas confissões emerge como espaço entre a finitude da experiência e a infinitude da materialidade do registro.

*‘10 de setembro, minha garganta tá machucada. Sempre teve. Não só por conta dos gelados, vento frio, tensão, ansiedade, mas principalmente a consciência do medo, da falta de amor por mim, pela minha voz’*, fala Elena em outra carta em fita cassete. Com uma voz engasgada e um choro reprimidos, as imagens da cidade de Nova York nos fazem imaginar que assumimos o olhar angustiada de Elena diante dos letreiros coloridos. Aqui, o timbre de voz aparece mais grave e baixo, assim como a respiração aparece com mais pausas entre as palavras. A entonação da voz explora ares de melancolia e a ênfase aparece em palavras como ‘machucada’, ‘vento frio’, ‘tensão’, ‘ansiedade’, ‘consciência’, ‘medo’ e ‘falta de amor por mim’. Ao se esvaziar de si, Elena descreve as dores de seu corpo como um lugar de falta, como uma matéria sem organismo, uma imagem que não ocupa nem tempo e nem espaço, em contraponto às sensações que descrevia no início de sua experiência na cidade. Nessa operação de escrita, Elena desenha o olhar que recai sobre si e se esvazia para endereçar a memória de uma sensação desconfortável diante do próprio olhar.

Aqui, o processo de retomada ganha outros contornos pela escolha de imagens propostas por Costa para criar uma composição junto aos áudios de Elena: vemos alguns planos da diretora caminhando pelas ruas escuras da cidade Nova York, vestindo um sobretudo e andando com os braços cruzados como uma forma de se aque-

cer. Rodeada por luzes desfocadas, a cineasta encosta em uma parede rabiscada, enquanto observamos ônibus passando e observamos transeuntes desconhecidos que também buscam se aquecer no meio da cidade fria. Diferente da cena anteriormente analisada, aqui a opção da diretora descola a situação individual narrada na carta da irmã para aproxima-la não somente de seus próprios sentimentos na metrópole nova iorquina, mas também de outros sujeitos que nela habitam. Esse deslocamento de uma sensação individual para compor uma reflexão que fabula experiências coletivas cria uma espécie de conexão do gênero epistolar com as formas do ensaio fílmico. Assim, como em *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957), por exemplo, a escrita epistolar parte de uma descrição de uma experiência individual para, no atrito com imagens de espaços amplos e diversos, propor reflexões em torno de um olhar coletivo sobre uma comunidade.

Aqui, as sensações que a diretora traduz na constituição do personagem Elena trazem o ritmo respiratório embargado que toma a dor na garganta não somente como uma sensação fisiológica, mas como uma metáfora para a sensação de descolamento do próprio corpo e da repressão da própria voz. Ao retomar essas cartas em áudio, a diretora busca reconstituir os passos que levaram a irmã à sua condição depressiva e ao posterior suicídio. Das Elenas possíveis que emergem desses vestígios, Petra Costa os toma como imagens possíveis em meio à transitoriedade do tempo e o nomadismo no espaço. Nessa conexão com o ensaio fílmico, a forma da carta assume certa dimensão reflexiva da imagem, em que as materialidades da palavra falada (que materializa Elena) e da imagem em movimento (que exhibe Petra), ao se combinarem, criam um híbrido que nos faz produzir um amálgama entre ambas, ao mesmo tempo que permite transparecer as distâncias temporais e espaciais que as segregam.

Nas cartas de Elena, o sujeito se constrói em uma operação narrativa que se endereça a um outro como uma forma de criar um encontro consigo mesmo, de lançar um olhar sobre suas próprias impressões e compor, a partir delas, um sentido, uma direção. Nesse sentido, a imagem de si configura “a instauração de um regime de separação e de uma subjetividade desatada” (MONDZAIN, 2015a, p. 42) da natureza e que encontra na representação um modo de se separar para dar-se a ver como um outro. Assim, a narrativa contida na carta reconfigura os fragmentos da experiência para criar um modo de escrever-se para a esfera privada – nesse caso, a própria família. Ao lançar um olhar sobre a experiência e o encontro com um outro, esse remetente se permite o exercício de confessar-lhe um modo como se vê. Nessa troca entre modos de olhar, a reconstituição dos passos de Elena pela diretora busca entender de forma ao mesmo tempo concreta e sensível as sensações que perpassavam sua estadia em Nova York.

*‘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. [...] Será que a minha raiz vai conseguir arrebentar asfalto, canos e prédios? Pra sobreviver e gerar frutos? Sim, se minha raiz fosse forte, grande, mas sinto que minha semente nem chegou a brotar direito ainda’*. Nesse trecho, a voz de Elena descreve outras sensações de descolamento do seu corpo em relação ao mundo em

que habita e o desejo de imaginar a morte antes que ela acontecesse. Enquanto ouvimos a voz de Elena, vemos, nas ruas de Nova York, a cineasta e sua câmera caminham entre ruas e poças de água e acompanhamos somente seu ponto de vista, vendo sua sombra no chão. Nesse cruzamento entre as cartas de Elena para sua família e o corpo da diretora, a operação imagética que possibilita que elas se constituem funda a memória na medida em que se imbui também de um desejo de imaginar a morte. Nesse exercício, a retomada das cartas alimenta a busca dos sentidos escondidos ao redor de um acontecimento (no caso, o suicídio) a partir dos vestígios que suas cartas produziam.

Nesse trecho das cartas de Elena, a retomada das memórias parte do desejo de tornar palpável uma presença e reconstituir uma trajetória não somente como um nome próprio, mas como um conjunto de vestígios e sensações ao mesmo tempo singulares e universais. Na retomada dessa carta por Petra Costa, o resgate de memórias como essa fantasia de um corpo que deseja a vida e a morte cria um espaço de conexão que permite à cineasta elaborar sua perda a partir da identificação. Nesse sentido, as cartas de Elena funcionam como arquivos que produzem conexões não somente entre a diretora e sua irmã, mas buscam aproximações afetivas entre a diretora e o desconhecido (seja ele o espectador ou mesmo a vida pós-morte). Aqui, a montagem conecta as materialidades da palavra e da imagem a fim de criar a partir de suas rasuras e errâncias, propondo conexões entre tempos e dilatações de espaços, aproximando-se e distanciando-se desse desconhecido conforme os desejos de entrar ou sair dele. Dentre as cartas familiares que Elena deixa pelo caminho, uma carta derradeira se constitui como lugar de uma consciência sobre a partida, em que o visível aparece como se todas as imagens fossem apenas testemunhas da fragilidade de sua existência. *'Esse mistério, me sinto escura, no escuro que nunca vai terminar. Não ousou querer trabalhar em teatro, cinema, dança, canto, porque eu já vivi e poucos momentos depois eu já não possuía mais sua luz e não sabia pra quê, o quê e por quê os fazia, e toda tristeza de sempre tomava conta de mim'*, diz a carta de Elena escrita à máquina. Costa lê as palavras de Elena, tentando elaborar para si mesma as razões de sua despedida, amalgamando-se a ela e simulando o ponto de vista de Elena com um olhar embaçado diante da sala de estar no apartamento em Nova York: *'Ai, que mal-estar. Gostaria, pelo menos, de poder vomitar. Nem isso. Me sinto fraca, covarde e envergonhada perante a vida e todos'*. Nesse cruzamento entre as cartas de Elena para sua família e da diretora para Elena, a operação imagética que possibilita que elas se constituem funda a memória na medida em que se imbui de um desejo em inscrever seu corpo.

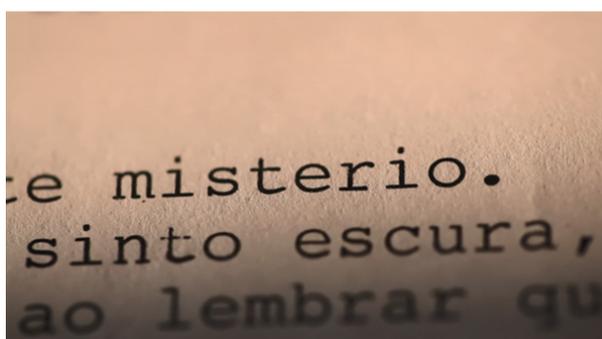


Figura 2 — Reconstituição da carta suicida de Elena | Fonte – Frame de *Elena*, 2018

Da intimidade da ausência, Costa ouve as palavras de Elena e elabora para si mesma as razões da despedida da irmã, amalgamando-se a ela e repetindo sua morte como um ritual. Nesse sentido, a retomada das cartas de Elena por Petra Costa mobiliza fricções entre uma voz da memória de alguém que não mais existe e um corpo que elabora sua ausência. Para além de um olhar documental, Petra Costa retoma as cartas de Elena como um modo de se sentir afetada e conectada à trajetória de sua irmã, compreender as alegrias e angústias que atravessavam sua intimidade e, nesse movimento, descobrir seu próprio itinerário existencial. Nesse sentido, conecta-se ao pensamento de Labbé (2012) sobre as cartas fílmicas, para quem estas expressam reflexões, sintonias e medos que traçam “um caminho de autoconhecimento para o próprio cineasta, ou um modo de abordagem entre duas pessoas distantes espacial ou temporalmente” (IDEM, p. 18. Tradução Nossa). Produzimos imagens para construir nossa relação com o mundo e o rito de passagem acontece nesse trajeto entre o contato com os arquivos e a constituição de uma narrativa, pois se situa no desejo de habitar os espaçamentos vazios deixados pela incompletude dos relatos e da incompreensão da experiência.

Ao lado da retomada das cartas de Elena, Petra Costa encontra outra estratégia para produzir sua narrativa de elaboração do luto: escreve narrações em *voice over* como cartas à irmã, compartilhando memórias, sensações e incompreensões em torno dos acontecimentos que cercam o encontro entre as duas. Nessas cartas, a diretora coloca por escrito uma criação de si em que passa a limpo os rascunhos da própria identidade atravessados pela figura da irmã. *'Elena, sonhei com você essa noite. Você era suave, andava pelas ruas de Nova York com uma blusa de seda. [...] Procuo chegar perto, encostar, sentir seu cheiro, mas quando vejo, você tá em cima de um muro, enroscada num emaranhado de fios elétricos'*, diz a voz da diretora na abertura do filme. Em meio a um barulho de rua movimentada e semáforos com luzes desfocadas, filmadas de um carro nas ruas da cidade, uma imagem se dilui diante de olhos que parecem borrados pela chuva. A narração em *voice over* surge em um texto impregnado de tonalidades do lirismo, como uma forma de assumir esse movimento de amálgama entre os corpos e espíritos das duas irmãs: de um desejo de Petra Costa em estar junto de Elena, sentir o que ela sente, ela se funde a seu corpo, vive sua experiência. Ao tensionar os espaços biográfico e autobiográfico, a cineasta parece não desejar exatamente falar sobre a irmã, mas se deixar envolver em um processo de simpatia pela história de Elena como uma maneira de descobrir a pró-

pria forma de si: *'Olho de novo, e vejo que sou eu que tô em cima do muro. Eu mexo nos fios, buscando tomar um choque, e caio do muro bem alto. E morro'*, encerra a narração no prólogo que inicia a jornada que faremos dali em diante.

Na busca por uma imagem possível da irmã a partir do seu fim trágico, a diretora absorve seus próprios movimentos como se dançassem juntas em um corpo translúcido e espectral. A partir desse gesto, Costa compõe uma encenação da memória entrelaçada à criação de um mito trágico para a própria existência, produzindo, a partir da experiência pessoal, uma mitologia que poderia, porventura, transcender as limitações da materialidade corpórea. Por meio dessa combinação entre imagens, Petra Costa assume certo lirismo em um gesto que entrelaça personagens concretos e situações oníricas, desvelando um desejo por se encontrar no meio do caminho entre as coisas e os sonhos. No movimento de endereçar suas sensações e conflitos à irmã falecida, Petra não espera necessariamente uma resposta, mas cria uma confissão ao mesmo tempo íntima e coletiva que não surge a partir do olhar do outro, mas na relação com o outro.

Desta forma, o filme reverbera a possibilidade de tomar a imagem como a produção de um acontecimento e um meio de autoconhecimento, retroalimentando, assim, a própria vida que registra. Com um corpo entregue à fluidez das sensações, a cineasta elabora um espaço em que liberdade e risco se integram nessa busca impossível por sua irmã que, ao final do trajeto, resulta num encontro consigo mesma. Nesse sentido, a composição do filme-carta como um lugar de encontro consigo mesmo a partir do endereçamento ao outro nos possibilita pensar a narrativa de si como um movimento que evoca a invenção do próprio sujeito nesse jogo entre remetente e destinatário. Entendendo essa invenção de si também como um rito de passagem dentro do filme de Petra Costa, essa escrita de si se consolida como processo e como imagem, fazendo do ato de escrever-se também um ato de viver e se imaginar.

Em outro momento do filme, a diretora retoma algumas imagens de arquivo de sua família, em que Elena brinca de se tornar cineasta em um filme caseiro de terror dentro do filme a que estamos assistindo: *'Você passa as tardes me dirigindo, atuando, criando cenas'*, narra Petra em *voice over*. Atendendo às marcas de *'Ação, claquete!'*, Elena interpreta uma personagem deitada em um sofá e, ao ouvir a campainha tocar, pergunta *'Quem é?'*. Acompanhada de um *playback* que dá o tom de suspense à cena, a brincadeira remete às clássicas cenas de filmes hollywoodianos do gênero. De repente, com cortes bruscos, vemos uma garota de peruca, olhares furtivos e uma expressão maquiavélica; são os momentos que antecedem um ataque vampiresco de Elena em direção à câmera. A babá Olinda, que cuidava de Elena e Petra, também se torna personagem do filme caseiro e se deixa decapitar com uma facada no pescoço, com direito a sangue de mentira espalhado em um guardanapo. *'Eu lembro de ter visto essa cena, em que vocês matavam a minha babá, Olinda. Tinha muito pesadelo com isso'*, comenta em *off* a diretora.

Aqui, a narração em *voice over* explora a reconstituição da memória ao lançar um olhar sobre esses fragmentos de uma experiência concreta, conectando-se a um desejo de relembrar a encenação da morte como um jogo de fascínio e medo. Se a morte aparecia como sonho na primeira narração, aqui ela absorve a atmosfera de pesadelo nas

memórias da diretora em torno do filme caseiro. Diante do desaparecimento repentino de um corpo que se converte em imagem muda, respondemos a "esta perda com a criação de outra imagem: uma imagem através da qual, à sua maneira, o incompreensível se tornasse compreensível" (BELTING, 2014, p. 183). Nesse contexto, a carta que Costa escreve à sua irmã se constitui assumindo o conflito entre os vestígios e as lembranças para abrir uma brecha que lhe permita elaborar o inominável. Nessa brecha, entender o luto como experiência em movimento implica compreendê-lo como uma busca por sua própria natureza, alimentando as relações entre visível e invisível que o constituem.

Nessa brincadeira com a morte por meio da encenação, a cineasta atravessa a fase do luto a partir da confecção da imagem do outro como uma liberação. Em seus filmes caseiros, a jovem cineasta Elena abre seu mundo interior para as lentes da câmera, assumindo constantemente o desejo de reencontrar Elena e brincar novamente com a irmã nesses jogos com a morte. Nesse sentido, a encenação da morte funciona como um jogo em que o luto toma a presença e ausência da imagem dos objetos ou sujeitos perdidos como forma possível de abordar nossas relações com as ideias de posse e perda desse outro. De certa forma, acredita-se que, ao entender o filme de Costa como uma operação de luto, conectamos essa relação que a diretora propõe com os vestígios com as supracitadas ideias de Nasio (1997). Sob esse aspecto, a relação de Costa com os vestígios da irmã envolve a narrativa em inúmeras imagens que se sobrepõem como uma forma de produzir permanência diante da impermanência.

*'Me afogo em você. Em Ofélias. Enceno. Enceno a nossa morte. Pra encontrar ar. Pra poder viver'*, diz sua narração em *voice over* em outro momento ao final do filme. Enquanto a vemos colocar uma concha no ouvido, ouvimos o barulho do mar e, em seguida, um grito que sinaliza esse novo nascimento e ressurreição. *'Pouco a pouco, as dores viram água. Viram memória. As memórias vão com o tempo, se desfazem. Mas algumas não encontram consolo. Só algum alívio nas pequenas brechas da poesia. Você é a minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra. E é dela que tudo nasce e dança'*, diz a narração que encerra o recorte da jornada de luto que o filme recorta. Nesse trecho da carta, a diretora se transmuta no desejo de ser água e fazer queimar a culpa em um lago inundado de Ofélias, de mulheres que encenam a morte para não morrer. Nesse desaguar de um ritual de morte e ressurreição, Petra, sua mãe e outras tantas mulheres usando vestidos floridos flutuam em um lago que faz florescer uma presença espectral. Tomando seu corpo como abrigo para uma imagem da morte, a carta da diretora faz perceber que o filme não pode evitar a morte da irmã, mas pode transformar sua relação com esse acontecimento. Ao propor um espaço de imaginação em que se afoga para encontrar a si mesma a partir de dores que sangram e dançam a expiação, a diretora traça uma linha por onde caminha. Aqui, a carta não somente se compõe como um endereçamento a um outro, mas se constitui como um caminho a ser percorrido no desejo de se dirigir ao outro.



Figura 3 — Imagem das águas, tecidos e plantas | Fonte – Frame de *Elena*, 2018

Em *Elena*, Petra Costa cria uma ponte entre si mesma e a irmã que precisa ser atravessada em um ritual da própria morte para que alguma imagem de si possa nascer novamente. Nesse sentido, fazer nascer uma imagem de si a partir desse encontro com o mundo aproxima corpos, tempos e espaços distintos na medida em que se apega aos vestígios de intimidades que nos unem. Na conexão fugidia de olhares entre o remetente e o destinatário explicitado, a carta fílmica concebe um elo que sustenta nos vestígios desse encontro que se permite ser visto coletivamente. Nesse movimento, costumam tessituras entre o público e o privado, o individual e o coletivo, a recordação e a fantasia na medida em que operam modos de ver e de se ver na fabulação de um encontro que acontece somente na esfera da imagem. Quando cria um espaço em que essas esferas da experiência podem dialogar, a fabulação desse encontro entre o cineasta e seu destinatário “constrói formas de visibilidade da subjetivação do sujeito enquanto personagem e autor que narra e se reinventa” (MEDEIROS, 2013, p. 8).

Nessa operação de uma imagem possível da morte para compor uma ressurreição de si, Petra Costa toma o visível como forma de alcançar um outro invisível – a si mesma. A partir dessa constatação, pode-se relacionar esse gesto com o entendimento de Belting (2014) sobre os rituais em torno da morte, como atos tomam a imagem como forma de permanecer diante da possibilidade da decomposição. Se, na Antiguidade, as múmias e *effigies* eram os modos predominantes de produzir permanências, no contexto contemporâneo, as imagens são as nossas formas de sobrevivências diante da iminência (e da concretude) da finitude. Assim, entender a carta fílmica da cineasta como modos de produzir permanência da própria interioridade diante da sua constante transitoriedade e da sua possibilidade de desaparecimento nos permite entender que o rito de passagem, nesse caso, não atravessa somente a elaboração de uma perda, mas também de uma identidade. Portanto, essa forma do rito de passagem se conecta com as supracitadas reflexões de Van Gennep, para quem esses ritos demarcam territórios existenciais como operações que constituem uma “mudança de lugar, de estado, de posição social, de idade” (VAN GENNEP, 1977, p. 27).

A partir dessa análise, compreende-se que as estratégias da retomada das cartas de Elena à sua família e da escrita das narrações em *voice over* por Petra para sua irmã revelam um caráter, de certa forma, dialógico entre ambas as esferas. Mesmo que ele aconteça com tempos, espaços e contextos distintos, o encontro entre essas formas de endereçamento cria o único contato possível entre as

irmãs. Como, normalmente, a carta se escreve para um destinatário que não se faz presente no mesmo tempo e espaço do remetente, a simultaneidade do contato promovida pela carta acontece apenas na forma de uma fabulação, visto que o presente da escrita corresponde ao futuro da recepção e o presente da recepção corresponde ao passado da expedição (HAROCHE-BOUZINAC, 1995). Nesse sentido, a imagem aparece como uma forma de endereçar-se ao outro – mesmo que esse outro seja a si mesmo – em uma operação paradoxal: ao ressuscitar, mesmo que efemeramente, a irmã, a diretora dilui as fronteiras entre o vivo e o morto e subtrai do corpo a efemeridade e a mortalidade.

### Como uma garrafa lançada ao mar — Considerações

A partir do filme *Elena* (2013), pensamos como escrita epistolar se alinhava à escrita de si na retomada dos arquivos das cartas da irmã e na composição de uma carta fílmica como processos de atravessar o rito de passagem do luto a partir da imaginação. A partir da análise do gesto de retomada das cartas de Elena, conclui-se que o encontro que se cria com a partir do arquivo opera uma narrativa que reconfigura a memória e possibilita reconstituir os sentimentos que ajudam Petra a elaborar a perda da irmã. Nesse sentido, a carta fílmica resvala em uma forma de conversa que extrapola “um mundo singular que desenvolve, a partir da experiência do cinema ‘privado’, outra relação com as coisas que movem os mundos esboçados em memória, em escrita rasurada, em câmera-olho, em câmera-corpo, em câmera-caneta” (MEDEIROS, 2013, p. 9). Assim, a narrativa da própria intimidade se atravessa em um jogo de distâncias, fugas ou desligamentos, através dos quais o sujeito produz sua liberdade e se constitui numa imagem que busca uma permanência, mesmo que no meio das impermanências.

Nesse sentido, a relação entre o filme-carta e a busca por uma invenção da interioridade se constitui a partir do gesto de assumir as ambivalências entre suas escritas: de encenar a morte enquanto se deseja a vida, de experienciar a distância em meio ao anseio de proximidade, de habitar a ausência na busca por presença. Se a carta fílmica funciona como uma correspondência dentro de uma garrafa lançada ao mar, Elena e sua irmã são, a um só tempo, remetentes e destinatárias de missivas entregues ao sabor do vento e do acaso. Suas palavras, por mais que tenham destinatários concretos e nominados, caminham de forma errante no tempo e no espaço e vão de encontro ao espectador. Caminhando entre fantasmas, suas palavras deflagram sujeitos que, nesse trânsito entre matéria e memória, propõem seus próprios modos de endereçar e refletir sobre a morte e a perda. Desta forma, as cartas fílmicas se compõem em uma elaboração da experiência que não somente confirmam a finitude daqueles que perdemos, mas também nos permitem desfrutar da ausência que nos constitui como sujeitos que precisam da imagem para fazer o outro aparecer e esvanecer em meio a tantas faltas e perdas que nos atravessam.

## Referências bibliográficas

ARFUCH, L.. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BELTING, H.. **Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem**. Lisboa: KKYM/RAUM, 2014

CALAS, F.. **Le roman épistolaire**. Paris: Armand Collin, 2007.

CUNHA, P. C.. **Novas Cartas Portuguesas: o gênero epistolar e a releitura do cânone literário português**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal da Paraíba, 2015, 222f.

HALE, B. D. **Introdução ao estudo do Novo Testamento**. Rio de Janeiro: Junta de educação religiosa e publicações, 1986.

HAROCHE-BOUZINAC, G.. **L'épistolaire**. Paris: Hachete Livre, 1995.

LABBÉ, P.. Primera Persona Singular. Estrategias de (auto)representación para modular el "yo" em el cine de no ficción. **Comunicación y Medios**, n. 26, p. 12-22, 2012.

LANE, J.. **Autobiographical Documentary in America**. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

LEJEUNE, P.. **On Autobiography**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

LEJEUNE, P.. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2ª ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

MALUF, S.. Antropologia, narrativas e busca de sentido. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 69-82, dez. 1999

MEDEIROS, R.. **Partida, Deslocamento e Exílio. Escrever com a imagem: o processo de subjetivação e estética em filmes-carta**. 2012, 171f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2012.

MIGLIORIN, C.. Quase-carta para filmes-carta. In: MEDEIROS, Rúbia (org.). **Filmes-carta: por uma estética do encontro**. Catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013. p. 11-12.

MIGLIORIN, C.. O ensino de cinema e a experiência do filme-carta. **E-compós**, Brasília, v.17, n.1, jan./abr. 2014.

MONDZAIN, M.. A imagem entre a proveniência e a destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.

MONDZAIN, M.. **Homo Spectator: ver, fazer ver**. 1ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2015b

NASIO, J. **A fantasia: o prazer de ler Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

ROLLET, P.; BERGALA, A.; BRENEZ, N.; LEJEUNE, P.. Le chemin (filmé) de la vie - Table Ronde. In: BERGALA, A. (org.) **Je est un film**. Editora Acor, Paris, 1998.

TIN, E.. **Cartas e Literatura: reflexões sobre pesquisa do gênero epistolar**. 2005. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/Emerson02.pdf> Acesso em 28.03. 2019

VAN GENNEP, A.. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1977.

